PHYLLIS HARTNOLL

TEATRAS

Trumpa istorija





PHYLLIS HARTNOLL

TEATRAS

TRUMPA ISTORIJA



R. Paknio leidykla



Knyga išleista
Atviros Lietuvos fondui
parėmus

Frontispisas: Eugene'o O'Neillo *Gauruotos beždžionės* pastatymas „Schaubühne“, Berlyne, režisierius Peteris Steinas

Vertė
MĖTA ŽUKAITĖ

Redagavo
AUDRA KAIRIENĖ

Konsultavo
DOVYDAS JUDELEVIČIUS

Versta iš:
Phyllis Hartnoll. *The Theatre. A Concise History.* Third edition, updated by Enoch Brater, 1998. – Thames and Hudson Ltd, London

ISBN 9986-830-16-8

Spausdinta Singapūre

Turinys

Graikų ir romėnų teatras

Teatro ištakos siekia tolimą praeitį, ankstyviausiųjų bendruomenių religines apeigas. Visoje žmonijos istorijoje randama užuominų į giesmes bei šokius, kuriuos kokio nors dievo garbei atlieka gyvulių kailiais apsigobę žyniai bei garbintojai; vaizduojamas to dievo gimimas, mirtis ir prisikėlimas. Dar ir dabar galima aptikti primityvių tautų, atliekančių panašias apeigas. Tačiau teatrui, kaip nūnai jį suprantam, reikia trijų dalykų: atskirai nuo pirmykščio unisoninio choro kalbančių arba dainuojančių aktorių; dialogu perteikiamo konflikto; taip pat emociškai į veiksmą įsitraukusių, bet jame nedalyvaujančių žiūrovų. Be šių esminių elementų gali būti tik religinės apeigos ar visuomeninės ceremonijos, o ne teatras. Įrodinėjama, jog ankstyviausieji išlikę Egipto laidotuvių bei vainikavimų tekstai, kai kurie datuojami net 3000 m. pr. Kr., iš tikrųjų yra dramos. Bet scenarijus iškilmėms, per kurias vyriausiasis žynys vainikuoja karalių, nėra pjesės rankraštis. Šis įvykis tvirtai įaugęs į tikrovę; o, pasak Aristotelio, drama yra „veiksmo imitacija, bet ne pats veiksmas". Netgi garsioji Abido Kančios drama, pasakojanti apie dievo Ozirio mirtį, palaidojimą ir prisikėlimą, – tai iš tiesų gairės jungtiniam religiniam vyksmui. Kad turėtume pagrindą pradėti kalbą apie teatrą, turime palaukti šio to labiau nutolusio nuo tikrovės.

Taigi galime teigti, kad pirmoji didi teatro epocha Vakarų civilizacijos istorijoje prasidėjo V a. pr. Kr. Graikijoje. Būtent ten tragedijas ir komedijas, iš kurių viena kita išliko, pradėjo vaidinti nebe žyniai, bet aktoriai, ir spektakliai vykdavo tam skirtose vietose ar pastatuose, kurie, nors ir šventinti, nebuvo šventyklos. Vieno kito tokio statinio griuvėsiai vis dar tebestūkso ir teikia mums archeologinių duomenų. Taip pat esama dokumentinių įrašų tiek apie spektaklius, tiek apie pastatus; ir viena, ir kita iki šių dienų tebeveikia Europos ir Amerikos teatrą.



Šiuolaikinio teatro užuomazga – tai ditirambas, arba unisoninis himnas, giedamas aplink altorių, skirtą Dionisui – vyno dievui, kurio kultas atėjo į Graikiją iš Artimųjų Rytų; ditirambą gieda penkiasdešimties vyrų choras, po penketą iš dešimties Atikos tribų. Kol iš šio paprasto dievogarbos akto – jau klasikiniuose Atėnuose – išsirutuliojo tikroji graikų tragedija, vyko lėtas procesas, ir įvairių jo pakopų tiksliai nurodyti neįmanoma. Tačiau ankstyviausiose dramose ir vėl regime
Il. 1 penkiasdešimties narių chorą, o scenos centre visuomet stovi Dioniso altorius. Lyrinę ditirambo formą atitinka chorai, dainuojami dramose, ir jų poetinis turinys. O svarbiausia, dramos atspindi ditirambų akipločio plėtrą, – iš pradžių jie apima tik Dioniso gyvenimą ir jo garbinimą, o galop jau aprėpia pasakojimus apie pusdievius ar didvyrius, legendinius graikų bei kaimyninių tautų protėvius. Šių herojų darbai – geri ar blogi, – jų karai, šeimų nesantaika, vedybos ir neištikimybės, taip pat jų vaikų, neretai kenčiančių už tėvų nuodėmes, likimai sudaro draminės įtampos šaltinį ir kuria esminį konflikto elementą – konflikto tarp žmogaus ir

1 (*kairėje*) Dioniso teatras Atėnuose šiandien. Per virtinę rekonstrukcijų jis neteko apskritos orchestros, išlikusios Epidaure (*žr. il. 14*), bet pusapskritimio centre dar įžiūrimas Dioniso altoriaus pagrindas.



2 (*dešinėje*) Graikų aktorius, laikąs tragedinę kaukę ir dėvįs trumpą chitoną bei avįs paaukštintais batais (*cothurni*); iš IV a. pr. Kr. pabaigos vazos piešinio. Kaukė – stipraus, išvaizdaus žydinčių jėgų herojaus šviesiais plaukais ir barzda.

dievo, gėrio ir blogio, vaiko ir tėvo, pareigos ir polinkio. Tatai gali vesti prie konfliktuojančių pusių tarpusavio supratimo ir susitaikymo – graikų tragedija nebūtinai nelaimingai baigiasi – arba prie nesupratimo ir chaoso. Visų graikų dramų siužetai žiūrovams buvo puikiai žinomi. Jie sudarė dalį religinio bei kultūrinio paveldo, mat daugelis atsiradę jau Homero laikais. Todėl žiūrovui drama būdavo įdomi ne dėl istorijos naujumo, o dėl dramaturgo pasirinkto jos traktavimo, ir, žinoma, knietėjo įvertinti vaidybą, choro darbą – tiek dainavimą, tiek šokį, – apie pastaruosius, deja, mes žinome labai maža.

Tačiau graikų drama – tai ne vien tragedijos. Net ir pamaldžiausiai nusiteikusio žmogaus dvasiai reikalingas atsipalaidavimas, tad drauge su linksmybėmis, vykusiomis kaimuose sėkmingai nuvalius derlių, į graikų teatrą įkėlė koją komedija. Šiuos pasilinksminimus paįvairindavo satyrų – pusiau vyrų, pusiau ožių Dioniso palydovų – keistenybės. Pirmosios tikros teatro komedijos išsirutuliojo kaip tik iš to jų kvailiojimo bei nežaboto kitų kaimo švenčių šėlsmo. *Il. 3*

Tikriausiai ditirambas kurį laiką plėtėsi, neįgydamas jokio draminio turinio. Kad dievogarba virstų teatru, reikėjo kažkokio visai naujo elemento. Atėjus metui padėti vieną ar kitą bendruomeninės veiklos formą į atitinkamą lentynėlę, natūrali žmogiška reakcija esti kiekvienos pakopos tapatinimas su kuriuo nors atpažįstamu asmeniu. Todėl ir nenuostabu, kad garbė būti teatro pradininku priskirta vienam žmogui, Tespidui, ditirambinio choro vadovui, kurio vardas tapo vaidybos sinonimu – tai „Tespido menas", lygiai kaip „Tespido drabužiai" reiškia teatrinį kostiumą. Sakoma, jog Tespidas iš gimtosios Ikarijos drauge su choru leidosi į kelionę, savo gerą gabendamasis vežimu, kurio dugnas ir nuleidžiamas
Il. 3 kraštas galėdavo pavirsti improvizuota scena. Beklajodamas iš vienos šventės į kitą, galiausiai pasiekė Atėnus, o čia, kaip ir derėjo, pirmasis laimėjo prizą naujoje dramos šventėje, Didžiosiose Dionisijose.

Svarbiausia Tespido naujovė buvo ta, kad jis atsiskyrė nuo choro ir užmezgė su juo dialogą garbinamojo dievo ar didvyrio vardu. Taigi jis buvo ne tik pirmasis režisierius, bet ir pirmasis aktorius. Jis žengė iš tikrųjų dar revoliucingesnį žingsnį, negu mums atrodo, nes tapo pirmuoju neįšventintu asmeniu, drįsusiu imtis dievo vaidmens. Iki tol tatai buvo žynių arba karalių prerogatyva, – pastarieji jau vien užimamos padėties būdavo pusiau sudievinami. Dabar atsivėrė kelias nepriklausomai aktoriaus ir jo reikmes atitinkančio pastato raidai. Ankstyvieji Graikijos
Il. 4 teatrai, kaip antai Delfuose, būdavo statomi greta šventyklų. Juose ir toliau telkėsi bendra dievogarba, bet ten dramas vaidinti jau būdavo patikėta žmonėms, kurie pirmiausia buvo aktoriai ir tik iš tradicijos – Dioniso tarnai. Pasikeitė ir žiūrovai, tarp kurių pasitaikydavo ir ankstesniųjų aktorių žynių. Jie vis dar suvokė pjesės religinę prasmę, bet pradėjo vertinti ją kaip meno kūrinį, o galop ir kaip pramogą – šitaip religinė bendruomenė tapo žiūrovų auditorija.

Viena iš trijų svarbiausiųjų Graikijos švenčių, Mažosios Dionisijos, švenčiamos viduržiemy ir skirtos Dionisui – vaisingumo dievui, teatrui davė choro vedėją, kuriuo paprastai būdavo kaimo seniūnas, ir žodį „tragedija" (iš *tragos* „ožka" – dėl to, kad pirmąją šventės dieną ožka būdavo aukojama arba kad paskutiniąją įteikiama kaip prizas). Sausio



3 Tespido vežimas; Atikos vazos piešinio rekonstrukcija. Satyrų lydimas Dionisas pavaizduotas pakeliui į Didžiąsias Dionisijas.

šventė, Lėnajos, daugiausia būdavo skirta linksmybėms, ir iš jos elementų vėliau išsirutuliojo komedija (žodis kilęs iš *comos* „pasilinksminimas, maskaradas“). Tačiau visos išlikusios graikų dramos, o ir daugybė kitų, pražuvusių, buvo parašytos Didžiosioms Dionisijoms. Jos buvo švenčiamos Atėnuose balandžio mėnesį ir sutraukdavo ne tik visus ant kojų pastovinčius piliečius, bet sulaukdavo ir oficialių atstovų iš kitų polių. Pasirengimai prasidėdavo prieš dešimtį mėnesių. Norintys varžytis poetai pirmiausia turėdavo pateikti savo kūrinius vadovaujantiems pareigūnams, kurie atrinkdavo tris dramas statyti. Tada kiekvienam poetui burtų keliu būdavo skiriamas pagrindinis aktorius ir globėjas, arba *choregus*, – turtingas žmogus, į kurio kaip piliečio pareigas įeidavo sumokėti visas pastatymo išlaidas. Dramos autorius kurdavo muziką ir rengdavo šokius. Jis taip pat lavindavo chorą, kol šio darbo neperėmė specialistai. O kol dar buvo neišaugęs aktorių skaičius ir reikšmė, pats dažnai vaidindavo ir pagrindinį vaidmenį.

Pirmoji Didžiųjų Dionisijų diena buvo skirta prašmatniai procesijai – ji pavaizduota Partenono frize. Procesijoje dalyvavo aktoriai sceniniais drabužiais, bet be kaukių. Kitos trys dienos buvo skirtos tragedijoms, o ketvirta – komedijoms, nors vėliau komedijas imta rodyti vakarais, po

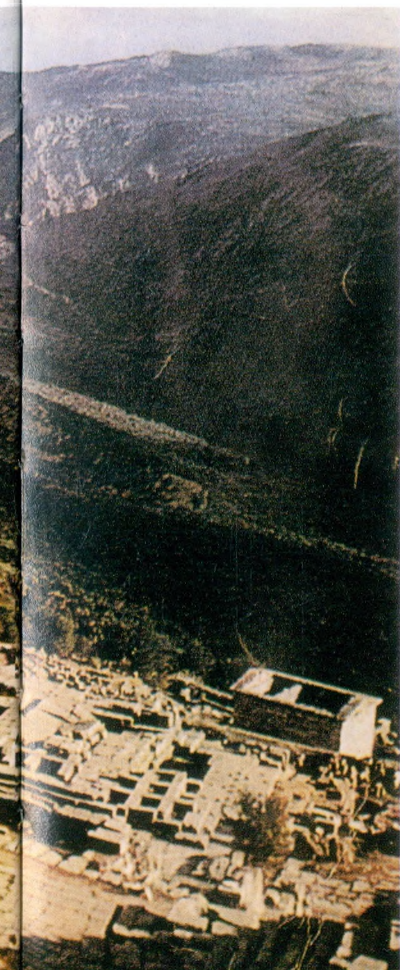
tragedijų, prasidėdavusių auštant. Kiekvienas tragedijų autorius privalėjo pateikti tris dramas – arba trilogiją viena tema, arba tris atskiras temos siejamas pjeses – ir satyrų dramą, apie kurią maža kas žinoma. Atrodo, tai buvo vulgariai komiškas tragedijų temos papildymas, išlikęs kaip sąsaja su ankstyvosiomis Dioniso kulto formomis. Komedijų rašytojams tekdavo tenkintis kiekvienam viena drama. Prizas teiktas už geriausią komediją ir geriausią tragediją, už geriausią pastatymą (štai kodėl buvo svarbu turėti dosnų choregą), o vėliau – ir geriausiam aktoriui tragikui, nebūtinai vaidinusiam apdovanojimą pelniusioje dramoje.

Iš daugelio Didžiosioms Dionisijoms rašiusių poetų, kurių vardus bei kūrinių pavadinimus žinome iš įvairių senovės laikais sudarytų katalogų,



ankstyviausias ir, matyt, geriausias buvo Aischilas. Gimęs apie 525 m. pr. Kr., amžininkams jis buvo žinomas ne tik kaip poetas, bet taip pat kaip kareivis bei pilietis. Aischilas kovėsi prie Maratono bei Salaminos ir mirė 456 m. pr. Kr., lankydamasis Sirakūzuose. Manoma, jog jis parašė apie aštuoniasdešimt ar devyniasdešimt dramų, iš kurių mus pasiekė septyni ištisi tekstai ir nemaža fragmentų. Jo *Orestėja* – vienintelis išlikęs draminės trilogijos pavyzdys. Aischilo dramose regime graikų teatro raidą. Ankstyvosiose chorą vis dar sudaro penkiasdešimt giedotojų, kaip ir ditirambe, ir tevaidina vienas aktorius. Vėliau choras sumažinamas iki dvylikos ir įvedamas antras aktorius, o galop ir trečias. Visos Aischilo dramos įtaigios, didingos ir parašytos puikiomis eilėmis. Po jo mirties

Il. 5, 6



4 (*kairėje*) Teatras ir Apolono šventykla Delfuose; IV a. pr. Kr.

5 (*apačioje*) Klitaimnestra nužudo Kasandrą; iš vazos piešinio, datuojamo apie 430 m. pr. Kr. Šis epizodas iš Aischilo *Orestėjos* vykdavo už scenos. Kostiumai, matyt, pavaizduoti tokie, kokius dėvėdavo scenoje. Abu vaidmenis atlieka vyrai.



jos neretai būdavo atgaivinamos, nors šiaip jau šventėms statytos tik naujos dramos; jos vis dar gerai žinomos ir, išverstos į šiuolaikines kalbas, dažnai statomos, ypač *Orestėjos* pirmoji dalis, kurioje Agamemnoną nužudo jo žmona Klitaimnestra.

Kitas garsus Atėnų dramaturgas buvo Sofoklis, jaunesnis už Aischilą ir visiškai kitokio temperamento. Produktyviausias šio rašytojo laikotarpis sutapo su Atėnų istorijos aukso amžiumi – Periklio valdymu. Sofoklis taip pat parašė apie devyniasdešimt dramų, kurių septynios išliko, ir laimėjo aštuoniolika prizų, visad – pirmąjį arba antrąjį, niekuomet trečiojo. Paskutinę dramą – *Oidipą Kolone*, geriau žinomo ir moderniajame teatre *Il. 262* dažnai vaidinamo *Oidipo karaliaus* tęsinį, dramaturgas parašė savo ilgo gyvenimo pabaigoje – jis mirė sulaukęs devynių dešimčių, – ir drama buvo pastatyta tik po autoriaus mirties. Ramios ir pusiausviros prigimties, išvaizdus, sėkmės lydimas ir amžininkų didžiai vertinamas Sofoklis kaip rašytojas įtaigumu neprilygo Aischilui, rašiusiam visuotinėmis temomis, bet buvo žmoniškesnis, atidesnis painiems žmonių tarpusavio santykiams, neapsiribojo santykiais tarp dievų ir žmonių. Sofoklio siužetai sudėtingesni, veikėjų charakterizavimas subtilesnis, kaip antai *Antigonėje* ir *Elektroje*, eilės lankstesnės ir darnesnės. Jo dramose graikų tragedija tolsta nuo pirmykščio paprastumo ir griežtumo, o choras, padidintas nuo dvylikos iki penkiolikos – matyt, dėl kokios nors techninės, su choro šokiais susijusios priežasties, – nebe taip tiesiogiai dalyvauja veiksme.

Sofoklio naujoves plėtojo jaunesnysis jo amžininkas Euripidas, paskutinis iš didžiųjų graikų tragedijų kūrėjų. Gimęs apie 484 m. pr. Kr., jis mirė 460-aisiais, tais pačiais metais kaip ir Sofoklis. Tai buvo žmogus iš geros šeimos, šiek tiek atsiskyrėliškas ir didesnis individualistas nei abu jo pirmtakai. Iš spėjamų devyniasdešimt dviejų jo dramų išliko aštuoniolika, be kitų, ir *Kiklopas* – vienintelė dabar mums žinoma ištisa satyrų drama. Skeptiškas, modernių pažiūrų, su amžiumi vis atviriau kalbantis Euripidas savo laikais aiškiai nebuvo toks populiarus kaip Aischilas ir Sofoklis ir prizą laimėjo tik penkis kartus. Jo tragedijas geriau suprato bei labiau vertino vėlesnės kartos – ir šiandien jo kūriniai vis dar populiarūs, – dėl to, galimas daiktas, tiek jų išliko. Jo dramos neįprastai



6 Apolonas gina Orestą nuo furijų, – scena iš Aischilo *Orestėjos*; vazos piešinys, apie 370 m.

realistiškos, jau nebe grynosios tragedijos, o tragikomedijos, net melodramos. Kelios iš jų – psichikos anomalijų studijos; rašytoją domino ir moterų psichologijos problemos. Greta kitų novatoriškų elementų yra prologas moderniąja šio žodžio prasme, panaudotas apibendrinti situacijai dramos pradžioje. Euripidas taip pat pagreitino choro vaidmens menkėjimo procesą. Kai kuriose dramose – pvz., *Medėjoje* ir *Hipolite*, kur vaizduojamos veikiau individų emocijos, o ne didingi visuomeniniai įvykiai, gvildenti ankstesniosiose tragedijose, choras tikriausiai pančiojo autorių; tad vėlesnieji dramaturgai linko visiškai jo atsisakyti, ir veiksmui suskaidyti atsietais intarpais naudojo dainininkų ar šokėjų grupę.

Tragedijai kristalizuojantis šių trijų dramaturgų rankose, įvairios komedijų formos susiliejusios sukūrė Aristofano dramas (didysis komediografas gimė 448 m. pr. Kr. ir mirė 380 m.). Jis – vienintelis Atėnų komedijų autorius, kurio turime išlikusių ištisų dramų; kitų autorių kūrinių

esama tik fragmentų. Bet, kaip ir Shakespeare'as, Aristofanas, regis, įkūnijo visą pustuzinį rašytojų. Didelė dalis jo komedijų yra laikino pobūdžio ir artimai susijusios su gyvenamojo meto politika bei socialiniais papročiais. Puikiausio jų sluoksnio neįmanoma išversti. Ir vis dėlto Aristofano genijaus tradicija tokia stipri, kad jo vardas visuose kraštuose vartojamas apibūdinti šiurkščiai, dienos aktualijomis paremtai, išmoningai komedijai. Mus pasiekė vienuolika iš keturiasdešimties jo parašytų komedijų, ir diduma jų pavadintos pagal choro įkūnijamus pavidalus –
Il. 7 *Raiteliai, Vapsvos, Paukščiai, Debesys, Varlės*. Autoriaus satyrą perteikia būtent choras. Kiekvienos dramos pagrindinė idėja yra savaime komiška, ir ją sustiprina virtinė neglaudžiai susijusių epizodų, leidžiančių visiškai atsiskleisti tiek autoriaus, tiek aktoriaus išradingumui, mat čia, kaip ir visad komedijoje, aktorius gerokai lėmė galutinį efektą. Joks modernus rašytojas nė nesitikėtų lengvai atsipirkti už tokį geluonį, socialinę satyrą, asmeninę kritiką, klounadą ir nešvankumą, kokie būdingi visai Aristofano kūrybai. Išvertus į kitą kalbą sąmojo ir negailestingo aštrumo dažniausiai nelieka nė pėdsako. Šiuolaikinė žiūrovų auditorija per mažai žino apie ano meto kontekstą, kad galėtų suvokti ir įvertinti užuominas į dienos aktualijas. Viena, ką galima padaryti, – tai pabrėžti universaliuosius, o ne į amžininkus orientuotus dramų aspektus, galbūt diskretiškai sušiuolaikinus kai kuriuos epizodus. Šitokiu būdu buvo atgaivinta dauguma komedijų, ypač verti dėmesio *Paukščių* ir *Varlių* pastatymai naująja graikų kalba Graikijos meno teatre, vadovaujant Karolosui Kounui.

Graikų tragedijos aktorių kostiumus žinome daugiausia iš vazų tapybos, vaizduojančios teatro scenas: jie dėvėdavo puošnius drabužius, dažnai
Il. 5, 6 ryškiaspalvius ir gausiai siuvinėtus, ir avėdavo paaukštintus batus
Il. 2 (*cothurni*), šitaip mėgdžiodami savo dievą Dionisą. Vėliau drabužius
Il. 23 iškimšdavo, o ūgį padidindavo peruku (*onkos*) ir storais batų padais. Milžiniškuose andainykščiuose teatruose po atviru dangumi visa tai teikė aktoriams orumo bei didingumo, pritinkamo jų vaizduojamiems personažams, ir stiprino scenoje jų daromą įspūdį. Svarbiausias kostiumo ypatumas buvo kaukė, pasak tradicijos, įvesta Tespido. Pagaminta iš

lengvo medžio, kamščio ar audeklo, ji įgalino tris tragedijos aktorius vaidinti po keletą vaidmenų, o be to, teatre, kuriame dirbo vieni vyrai, įkūnyti moterų personažus. Kiekviena iš daugiau kaip trisdešimties žinomų kaukių tipų nurodė ne tik veikėjo amžių, padėtį, lytį, bet ir vyraujančią emociją – įtūžį, apmaudą, neapykantą, neviltį. Negalėdamas pasitelkti veido išraiškos, o savo kostiumo verčiamas apsiriboti vien plačiais, didingais mostais, aktorius tragikas vaidindamas turėjo kliautis balso spalvų gama ir išraiškingumu. Netgi po Euripido reformų, – o pastarąjį *Il. 2, 11, 23*

7 Paukščiais apsirengę aktoriai; vazos piešinys, apie 500 m. pr. Kr. Nors ir ankstesnis už Aristofano komediją, šis piešinys gali liudyti, ką dėvėdavo choras jo *Paukščiuose*. Kostiumas įamžina tradicinį persirenginėjimą gyvūnais.







8 (*kairėje*) Helėnistinė kaukėto aktoriaus komiko statulėlė iš Tralų Turkijoje.

9 (*viršuje*) Archajiška pūnų komedinė kaukė iš Tuniso.

10 (*dešinėje*) Helėnistinė komedinė kaukė iš Atėnų.

11 (*toliau dešinėje*) Marmurinė tragedijos herojės kaukė. Tai vėlyvojo romėnų laikotarpio „gražios, ilgaplaukės tragedijos herojės“ pavyzdys, bet tikriausiai pagamintas pagal ankstesnes graikų kaukes.

Aristofanas vienoje komedijoje išjuokė už tai, esą aktorius jis aprengęs „skarmalais“, – graikų tragedijų aktorius liko statiška, į dievą panaši būtybė, kalbanti ir dainuojanti pagal tam tyčia sukurtą muziką (visiškai visą pražuvusią), o savo individualybę gramzdinanti vaizduojamo veikėjo charakteryje. Choras, kuriam reikėjo laisviau judėti, dėvėjo vaizduojamų žmonių apdarus ir lengvas kaukes.

Aktoriaus komiko kostiumas, kaip ir galima tikėtis, buvo ne toks varžantis, mat juokintojas privalėjo būti ir šioks toks akrobatas. Jis paprastai avėdavo minkštomis šlepetėmis (*socci*), mūvėdavo kūno spalvos aptemptomis kelnėmis, vilkėdavo trumpa, juokingai kimšta tunika, o
Il. 12, 13 Aristofano laikų komedijose – dar turėdavo didžiulį raudoną odinį falą.
Il. 10 Kaukės komiškumo dėlei buvo išdidintos. Dioniso palydovai satyrų

12–13 (*dešinėje*) Senosios komedijos aktoriai, IV a. pr. Kr. vidurio statulėlės. Kairėje – vergas, apsimetantis esąs kurčias arba ką tik gavęs antausį; dešinėje – du girti vergai ar lėbautojai su pritaisytais falais, mūvį prigludusias kelnes ir vilkį kimštas striukes. ▶

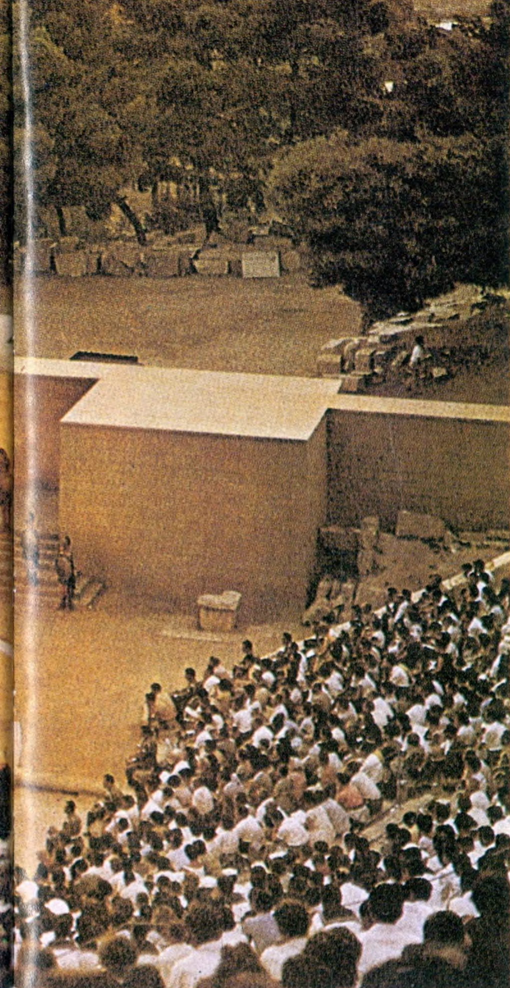







dramoje mūvėjo trumpas kailines kelnes, prie kurių buvo pritvirtinta uodega ir falas.

Maža kas tėra išlikę iš tų teatrų, kuriuose buvo vaidinamos pirmosios graikų dramos, bet esmines detales įmanoma rekonstruoti, remiantis arba
Il. 1 vėlesniais statiniais, arba Dioniso teatro Atėnuose, keletą kartų perdirbinėto, architektūriniais duomenimis. Teatro ašis buvo pirminė šokio vieta, plokščia apvali aikštelė su Dioniso altoriumi centre; joje judėdavo
Il. 14 choras. Ši vadinamoji orchestra puikiai išlikusi Epidauro teatre, kuriame



14 Šiuolaikinis spektaklis restauruotame Epidauro teatre; matyti aukštyn kylančios žiūrovų eilės ir gerai išlikusi orchestra.

vis dar vyksta kasmetiniai vasaros teatro festivaliai. Muzikantai tikriausiai sėdėdavo ar stovėdavo ant altoriaus pakopų. Puslankiu aplink orchestrą, ant šlaito, sėdėdavo žiūrovai – iš pradžių tiesiog ant plikos žemės, vėliau ant medinių suolų, dar vėliau – ant akmens ar marmuro sėdynių. Pirmosios eilės centre įmantrūs akmens krėslai būdavo skirti Dioniso žyniui, kurio pagalbos Aristofano *Varlėse* šaukiasi patsai dievas, taip pat kitiems aukštiems pareigūnams bei valstybės svečiams. Iš pradžių įėjimas buvo laisvas. Vėliau imta rinkti nedidelį mokestį. Tačiau tada neturtingiems

piliečiams išdalydavo po reikiamą pinigų sumą, nes dalyvauti Didžiosiose Dionisijose buvo privaloma.

Už orchestros tikriausiai jau nuo labai senų laikų stovėjo scenos pastatas, primenąs pirmykštės šventyklos fasadą. Tai buvo fonas aktoriams ir akustinis skydas, taip pat čia buvo paslėpti persirengimo kambariai, scenos įranga ir reikalinga atributika – raudonas kilimas *Agamemnone*, Pentėjo galva *Bakchantėse*, Hektoro skydas *Trojietėse*. Į scenos pastatą vedė didelės dvivėrės centrinės durys ir po vienas mažesnes abipus jų, – pro jas įeidavo ir išeidavo aktoriai. Choras įeidavo pro du praėjimus tarp scenos pastato ir žiūrovų eilių, pro šiuos praėjimus rinkdavosi ir žiūrovai. Svarbiausią scenos įrangos dalį sudarė gervė (*machina*), kurios padedamas dievas galėdavo nusileisti iš dangaus ir išpainioti siužeto mazgą (iš čia ir pasakymas *deus ex machina*), bet dar būta ir platformos ant ratų – jos reikėjo iš anksto parengtam paveikslui parodyti, – ir mašinos griaustiniui imituoti. Scenografijos dabartine prasme nebuvo, bet scenos siena, kaip architektūrinis fonas, vis įmantrėjo, o abipus scenos stovėjo *periaktoi*. Manoma, jog tai būta trikampių prizmių, kurias buvo galima pasukti ir simboliškai – nupieštu medžiu, kolona ar bangomis – parodyti veiksmo vietos pasikeitimą.

Turint galvoje teatrų dydį, yra pagrindo manyti, jog priešais scenos pastatą ir už orchestros būta pakylos aktoriams, kad jie taptų geriau matomi
Il. 1 ir išskiriami iš choro. Vėlesniais laikais neabejotinai atsirado aukšta scena, apačioje papuošta marmuro frizu, o nuo orchestros į ją vedė keletas laiptelių.

Tuo metu, kai paplito didieji akmens statiniai, mūsų laikomi būdingai graikiškais, vadovavimas teatrams perėjo iš dramaturgų į aktorių rankas (neretai panašiai nutikdavo ir vėlesnėje teatro istorijoje), ir graikų dramos aukso amžius pasibaigė. Komedija klestėjo, bet vienintelis žymus autorius
Il. 15 buvo Menandras, gimęs apie 342 m. pr. Kr. ir miręs 292 m. Išliko tik penkios jo dramos, ir tos pačios neištisos, tačiau kadaise jis turėjo nepaprastą reputaciją, ir esama pakankamai kūrinių fragmentų, kad galėtume įvertinti jo Naująją komediją, kaip ji pavadinta skiriant nuo Aristofano Senosios komedijos. Ji visiškai kitokia – kupina smagaus



15 Menandras savo dirbtuvėje su Naujosios komedijos kaukėmis; iš reljefo, dabar saugomo Romoje. Kaukės yra trijų jo pagrindinių personažų: jaunuolio, hetairos ir įtūžusio tėvo. Mergina dešinėje, galimas daiktas, laikanti dar vieną kaukę, gali būti komedijos mūza arba Menandro meilužė Glikera.

16 Scena iš romėnų komedijos (Pompėjų sienų tapyba, prieš 79 m. po Kr.). Atrodo, vaizduojamas besišaipantis vergas, užklupęs įsimylėjėlių porelę.





17 Romėnų teatras Sabratoje, didžiausias Šiaurės Afrikoje. Pastatytas apie 200 m. po Kr., jis turi būdingai romėnišką pusapvalę orchestrą, scenos pakylą ir prašmatnią trijų aukštų *frons scaenae*.

humoro, politiškai nuosaiki, paviršutiniškai atskleidžianti komiškas amžininkų miestiečių gyvenimo situacijas ir vargiai beturinti satyros elementų, nors vis dar šiurkštoka. Pramanyti šių komedijų siužetai pasakoja apie šeimos reikalus, dingusius vaikus, atidėliojamas vedybas, pradangintus lobius, ir visose jose dalyvauja akylas ir gudrus naudos *Il. 18, 19* išpešti vergas. Iš tikrųjų tai romantinė papročių komedija, praradusi bet kokias savo religinės kilmės žymes bei nebepaliekanti vietos chorui.

Kaip tik su šio tipo graikų komedija, vaidinama milžiniškuose helėnistiniuose teatruose aukšta scena ir įmantriu scenos pastatu, susipažino savo imperiją į pietus išplėtę ir Graikiją pasiekę romėnai. *Il. 16* Lengvai suprantama ir asimiliuojama, ji buvo atgabenta Italijon, kur gana žymiai pakito ir iškėlė dviejų svarbiausiųjų romėnų komedijos (*fabula*

18–19 (*dešinėje*) Naujosios komedijos aktoriai, tikriausiai veikėjai iš dramų, paremtų Menandru, bet nebūtinai jo parašytų. Statulėlė kairėje vaizduoja puodžių arba gėrovą, dešinėje – pinigų skolintoją ar prekiją arba vagiliaujantį vergą.





20 Scena iš Terencijaus *Brolių*; vėlesnė IV ar V a. originalo kopija. Vaizduojamas Eschinas ir jo brolis Ktesifonas bei jų vergas Siras, atvedęs vergų pirklį Sanioną, iš kurio broliai pavogė Ktesifono mylimą merginą.



palliata) autorių – Plauto ir Terencijaus kūrybą. Būtent iš jos jie sėmėsi siužetų ir perėmė daugelį personažų – pikčiurnas senius, švaistūnus jaunuolius, patarimais besižarstančius vergus, kurie ir sudaro jų pjesių *dramatis personae.*

Plautas, kurio dramų išliko dvidešimt, pirmiausia buvo vertėjas ir adaptatorius: savo komedijas grindė dabar pražuvusiais graikų originalais, bet veiksmą perkeldavo į Romą ir įvesdavo būdingų detalių iš romėnų gyvenimo ir papročių. Jo veikėjai – ryškiai diferencijuoti tipai. Tai triukšmadarys ir pasipūtėlis kareivis (*miles gloriosus*), šykštuolis, veltėdis, visiškai tapatūs dvyniai (kurių nuotykius pasitelkė Shakespeare'as *Klaidų komedijai*) ir, žinoma, tramdomas, bet išradingas vergas, išjudinantis daugumos komedijų veiksmą. Plautas – puikus savo amato meistras ir jo dramas geriau žiūrėti negu skaityti. Terencijus, atleistinis vergas iš Afrikos, buvo originalesnis ir geresnis rašytojas, mat aristokrato globėjo dėka įgijo
Il. 20 platesnį išsilavinimą. Jo komedijose, kurių išlikusios šešios, mažiau užuominų į to meto aktualijas ir klounados, o siužetai ir dialogai universalesni. Galbūt dėl šių priežasčių jų nepripažino žiūrovai, kurių skonį labiau atitiko akrobatika, gladiatorių kautynės ir pantomima. Bet, kaip ir Senekai, kurio tragedijos parašytos labiau skaityti, o ne vaidinti, tiek Plautui, tiek Terencijui buvo lemta daryti nepaprastą įtaką daug vėlesnių laikų dramaturgams, gyvenusiems visiškai kitokioje epochoje.

Tuo metu, kai rašytinės Plauto ir Terencijaus komedijos vegetavo trūkstant žiūrovų, populiarėjo trumpas kaimiškasis Pietų Italijos farsas, *fabula atellana*. Jo patrauklumą lėmė būdingai romėniškas klounų Mako ir Buko, kvailo senio Papo ir kuproto vergo Doseno humoras. Perkėlus farsą į Romą, jame atsisakyta dialekto, o improvizuoti siužetai pakeisti formaliais parašytais tekstais, kurių išlikę keletas pavadinimų. Tokia forma, kuria farsas klestėjo Sulos diktatūros metais, jis iš tikrųjų buvo vienintelis tikrai romėniškas dramos žanras. Matyt, literatūrinę vertę jis teturėjo menką, apeliavo į tos dienos žiūrovą ir kūrė laikiną efektą. Tačiau šis teatro reiškinys vertas paminėti, nes teikia įdomių paralelių su ankstyvosiomis vėlesnės italų populiariosios dramos – *commedia dell'arte* – apraiškomis (žr. 3 skyrių).



21 Romėnų pantomima (prieš 79 m. po Kr.): matome prašmatnią sceną su trimis įėjimais ir viršutiniu aukštu. Scenoje – jaunas herojus, du kariai ir du vergai gilumoje – vienas su deglu, kitas su vyno ąsočiu, – matyt, besirengiantys šventei.

Romėnų teatrai labai skyrėsi nuo Graikijos teatrų. Juos statydavo lygioje vietoje, o ne kalvos šlaite, apjuosdavo milžiniška mūro siena, neretai įmantriai išpuošta. Išnykus chorui, neliko ir paskutinės jungties su ditirambu, taigi nebereikėjo ir orchestros. Tad romėnų teatro pastato centras buvo aukšta scena su prašmatnia scenos siena, *frons scaenae*, dažnai dviaukšte, ir su priešais kylančiomis suolų eilėmis. Romėnų scenos pirmtakės akivaizdžiai buvo pirmykštės laikinos pakylos, *phlyakes*, ant kurių Pietų Italijoje iki maždaug 300 m. pr. Kr. vaidintos farsinės pantomimos. Įsižiūrėję į daugelį vazų piešinių, vaizduojančių *phlyakes* vaidinimus, matome, kaip išsirutuliojo aukšta pakyla su pertvaromis ar

Il. 17
Il. 21



22 *Phlyakes* scenoje su atraminėmis kolonomis ir šoniniu įėjimu (žr. taip pat *il. 20*) – šykštuolis Charinas mėgina apginti nuo vagių savo lobių skrynią; vazos piešinys, IV a. pr. Kr. vidurys. Būtent iš tokių laikinų scenų kaip šioji tikriausiai išsivystė tipinga romėnų scena (žr. *il. 17*).

Il. 22 uždanga, taip pat kokiais groteskiškais kostiumais puošėsi komikai mimai, vaidindavę didumą repertuaro sudariusiuose graikų tragedijų perdirbiniuose arba pjesėse, vaizduojančiose Dzeuso meilės nuotykius bei septynis Heraklio žygdarbius.

Pirmaisiais naujosios eros amžiais romėnų teatrų jau buvo visoje Italijoje, Ispanijoje ir Prancūzijoje, taip pat Šiaurės Afrikos kolonijose. Kai kurie jų ir šiandien tebestūkso puikiai išlikę, ir galima įsivaizduoti, *Il. 17* kokių įspūdingų jų būta vos tik pastatytų. Jie buvo gausiai išpuošti, turėjo uždangą, kuri pradingdavo plyšyje scenos priekyje. Tarp žiūrovų eilių



23 Aktorius tragikas su kauke, matyti aukštas perukas (*onkos*); sienų tapyba iš Herkulanėjaus, todėl datuojama prieš 79 m. po Kr. Sprendžiant iš suveltų plaukų, sėdintis aktorius ką tik nusiėmė tragedinę kaukę, kuri matyti toliau dešinėje. Vyras gilumoje – tikriausiai jo aprengėjas.

vaikščiojo vaisių pardavėjai, būta pavėsinių, o karštomis dienomis – ir kvapaus vandens dušų. Tačiau tie dailūs kiautai buvo tušti, juose vos kvėpčiojo mirštantis menas. Juose rodomi spektakliai nė lygintis negalėjo su tais, kurie vyko paprastuose mediniuose ankstyvųjų graikų laikų statiniuose. Svarbiausia romėnų teatrų siūloma prekė buvo šiurkščios ir nešvankios pantomimos bei farsai, daugiausia girtuoklystės, gobšumo, svetimavimo temomis, prikaišioti vulgarybių arba akrobatikos numerių, atliekamų menkai apsirengusių šokėjų. Aktoriai, Graikijoje geros *Il. 24* reputacijos piliečiai, čia nebegerbti. Roscijus, kurio vardas tapo geros



vaidybos sinonimu, turbūt tebuvo garbi išimtis, bet net Ciceronas, gynęs jį teisme, dramą suprato kaip skaityti skirtą literatūros rūšį. Teatrų vaidinimai, kadaise Graikijos pasididžiavimas ir net Romos respublikos laikais nepraradę šiokios tokios svarbos, imperijoje virto vos ne vulgaria pramoga. Atėjo ir toks laikas, kai jie apskritai uždrausti. Užmarštin nugramzdinęs savo religinę kilmę ir šlovingą praeitį, teatras, regėjos, mirė nuo savo paties tuštumo, kad, kaip dar ne kartą savo istorijoje, daug gaivalingiau atgimtų visiškai netikėta kryptim.

◀ 24 (*kairėje*) „Bikiniais" apsirengusios merginos šoka romėnų vandens reginyje; iš III a. po Kr. pabaigos mozaikos. Vandens reginiai romėnų žiūrovų buvo labai mėgstami, o orchestrą jiems, taip pat statant *naumachiae* (vaizduojamus jūrų mūšius) – netgi Dioniso teatre Atėnuose – (žr. *il. 1*) užsandarindavo ir užliedavo vandeniu.

25 Romėnų kaukės – vergo ir fleitininko.



Viduramžių teatras

Teatro istorijoje niekur nerasime visiško raidos pertrūkio. Visuomet būta tam tikro ryšio tarp vienos teatrinio vaizdavimo formos nuosmukio ir kitos, kad ir kokios skirtingos, atsiradimo, visuomet nuo vienos prie kitos vedė kokia nors srovė, tegu ir akivaizdžiai neregima, perduodanti vienos epochos teatro pagrindinius principus kitai. Išnykus antikinei dramai, atėjo Vakarų Europos liturginės, arba bažnytinės, dramos epocha. Ilgą laiką manyta, jog šios dvi teatro formos neturi jokio ryšio; jog viena žlugo sulig barbarų įsiveržimu, o po keleto amžių pertraukos radosi kita. Pritarti tokiai nuomonei reikštų nepakankamai įvertinti tiek mimetinio žmogaus instinkto jėgą, tiek paveldimų tradicijų tvarumą. Tamsieji amžiai teatro požiūriu galbūt ir nebuvo tokie jau tamsūs.

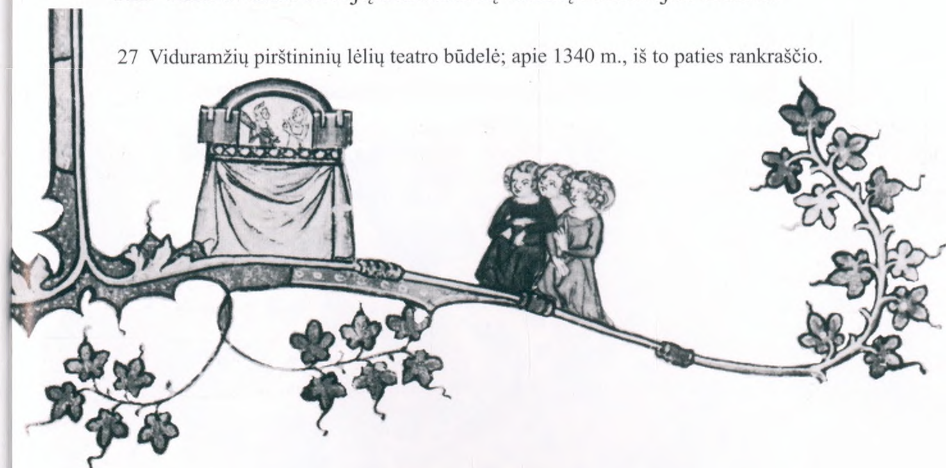
Tiesa, vėlesnysis romėnų teatras nebegalėjo didžiuotis iškiliais dramaturgais. Dramos būdavo skaitomos ir cituojamos, bet nebevaidinamos. Galbūt netgi garsioji Gandersheimo vienuolė Hroswitha, Terencijaus pavyzdžiu dramine forma perteikinėjusi šventųjų moterų gyvenimus, X a. rašė nemanydama, kad jos dramos galėtų būti vaidinamos. Bet iš rankraščių iliustracijų mes tikrai žinome, kad Terencijaus, o galbūt
Il. 28 ir kitų rašytojų dramos būdavo dažnai skaitomos, aktoriams pantomima perteikiant pasakojimą. Tuo pat metu kuklesni klasikinio pasaulio pramoginių reginių rodytojai po vieną ar grupelėmis klajojo skersai išilgai
Il. 26, 27 Europą. Tai buvo akrobatai, šokėjai, mimai, gyvūnų dresuotojai su meškomis ir beždžionėmis, žongliruotojai, imtynininkai, baladžių dainininkai ir pasakotojai. Nešiodamiesi teatro grūdą, telaukiantį tik palankių sąlygų sudygti, jie gyveno kaip išmanydami ir perdavinėjo toliau ankstesnių mimų kartų patikėtus įgūdžius bei triukus. Jų egzistavimą patvirtina griežtesniųjų Bažnyčios Tėvų išpuoliai, – beje, nemažai prisidėję prie klasikinės tradicijos nuosmukio, mat nuo seniausiųjų laikų



26 Viduramžių linksmintojai juokdarių drabužiais, panašiais į romėnų bei dvaro juokdarių; apie 1340 m. datuojamas iliustruotas rankraštis iš Flandrijos.

krikščionims griežtai drausta lankyti teatro spektaklius ar juose vaidinti. Vis dėlto Bizantijoje, atrodo, mėginta pritaikyti senąjį pagoniškąjį teatrą naujosios religijos reikmėms. Esama užuominų apie religines pjeses, atliekamas tikintiesiems lavinti, – galimas daiktas, remiant imperatorienei Teodorai, kuri prieš ištekėdama už Justiniano pati vaidino pantomimą. *Il. 29*
Nors šio sukrikščioninto teatro pėdsakai tėra menki, jie vis dėlto egzistuoja ir turi būti prisimenami nagrinėjant plačią naujosios liturginės dramos sklaidą. Net likdami ištikimi konvencionaliajam požiūriui į šios teatro krypties kilmę, negalime išleisti iš akiračio galimos įtakos, kurią jai dar XII–XIII a. darė dviejų ankstesnių amžių Bizantijos teatras.

27 Viduramžių pirštininių lėlių teatro būdelė; apie 1340 m., iš to paties rankraščio.




populus
Calliopius
sce
na
Theatrum
ioculatores

29 (*dešinėje*) VI a. Bizantijos imperatorė Teodora, amžininkų darbo mozaikos portretas. Imperatorė – buvusi aktorė; Šv. Vitalio bazilika, Ravena. Jos vyras Justinianas išleido ediktą, leidžiantį kilmingajam vesti aktorę su sąlyga, kad ji atsisakys savo profesijos.



Gana ironiška tai, jog drama atgimė pačioje krikščionių kulto širdyje, nors taip griežtai krikščionims buvo drausta, – ir neretai ją draudė tie žmonės, kurie, pvz., šv. Augustinas, prieš atsiversdami patys ją mėgo. Lygiai kaip graikų drama išsirutuliojo iš Dioniso kulto, Viduramžių liturginė drama išsikristalizavo iš krikščionių liturgijos, ypač iš Velykų apeigų, – svarbiausias krikščioniškųjų metų įvykis buvo Prisikėlimas, o ne Kristaus Gimimas. Procesas vyko lėtai ir netolygiai. Kai kuriose vietose Bažnyčia labiau linko eksperimentuoti, kitur laikėsi konservatyviau. Tačiau apskritai ryškėja bendras vaizdas, atskleidžiantis apibrėžtą perėjimą nuo paprasto tikėjimo akto ritualinėje aplinkoje prie ištisos Kristaus gyvenimo dramos, vaidinamos lotynų kalba ir išdėstomos po visą bažnyčios pastatą. Pradėjus vartoti vietos kalbą ir iškėlus spektaklį iš bažnyčios į kitą teritoriją, atsivėrė kelias kiekvienoje šalyje formuotis nacionaliniam teatrui. Bet kol lotynų kalba dar tebebuvo visuotinė krikščionijos kalba, liturginė, arba ekleziastinė, drama ir toliau liko pagrindinė religinio švietimo priemonė neraštingiems žmonėms.

Il. 30–32

Kaip ir ditirambas, lyrinė Velykų ryto pamaldų dalis buvo pagrindas tolesnei plėtotei. Ankstyvosiose krikščionių šventėse giedoti vadinamieji

◀ 28 (*kairėje*) Skaitoma ir mimų vaidinama Terencijaus drama; apačioje matyti jis pats, įteikiantis globėjui savo knygą; iš rankraščio, datuojamo apie 1400 m.

Il. 31 *tropes*. Velykų tropą sudarė trumpas dialogas drauge su šiokiom tokiom rudimentinėm sceninėm remarkom. Jis žinomas pagal pirmuosius žodžius – *Quem quaeritis* – „Ko ieškote?" Šiuos žodžius giedodavo kunigas baltu rūbu, vaizduojantis angelą prie tuščio kapo, kreipdamasis į tris berniukus choristus,
Il. 30 vaizduojančius tris Marijas, kurios aplankė kapą pirmąjį Velykų rytą – „Ko ieškote kape, o Kristaus vaikai?" Į tai šie atsakydavo: „Jėzaus iš Nazareto, nukryžiuotojo, o Dangaus vaike". „Jo čia nebėra, jis prisikėlė kaip ir buvo išpranašavęs. Eikite ir paskelbkite, kad jis prisikėlė iš numirusių". Tada kunigas ir choristai kreipdavosi į parapijiečius ir visi drauge užgiedodavo džiaugsmingą Velykų giesmę.

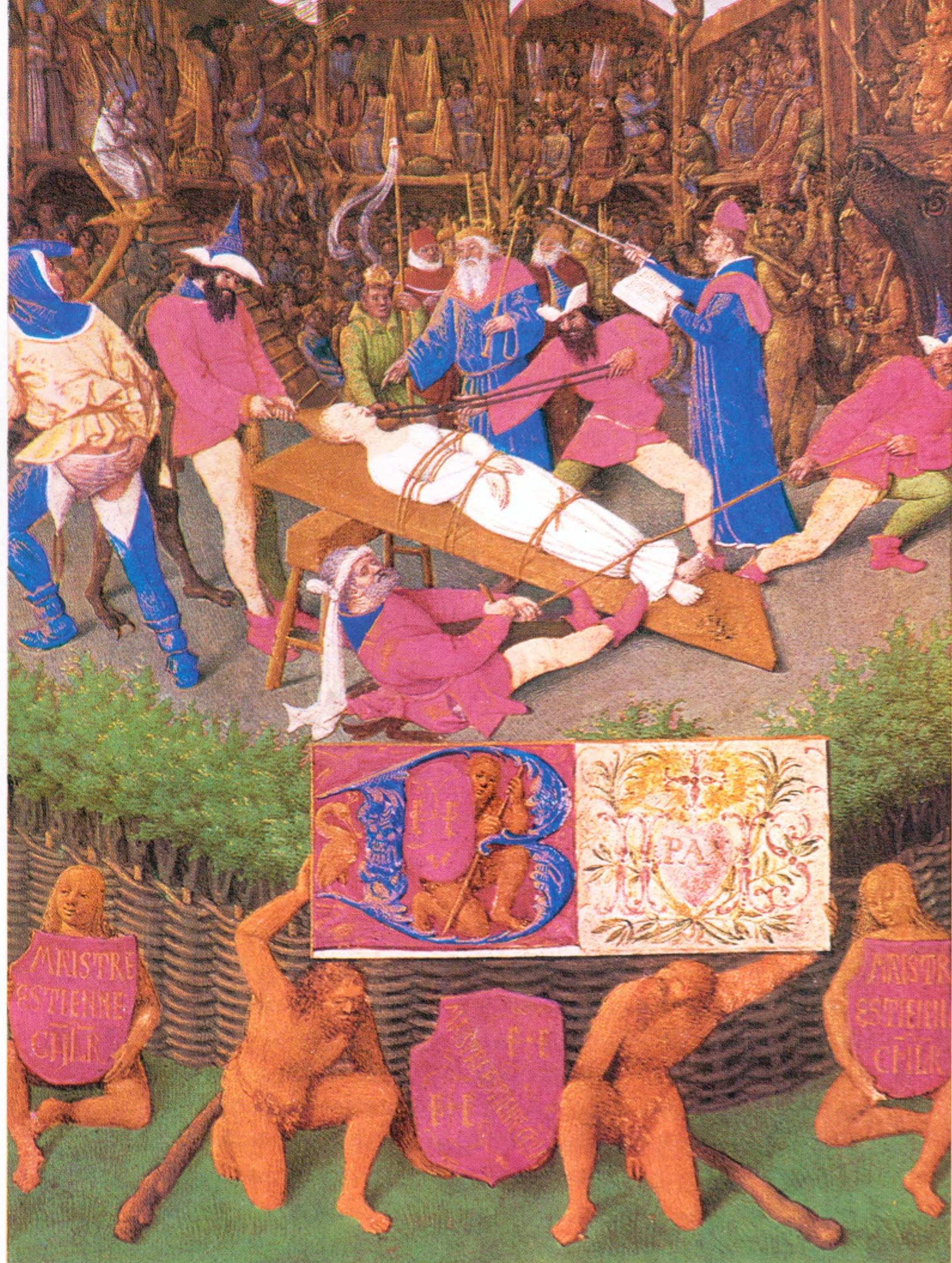
◄30 (*toliau kairėje*) Trys Marijos prie kapo; iš rankraščio, datuojamo apie 980 m. Tai Velykų tropo (žr. *il. 31*) iliustracija, senesnė už liturginę dramą ir, be abejo, paremta velykinių mišių scena – joje trys berniukai choristai prisiartina prie kapo ar tuščio šoninio altoriaus, nuo kurio kryžius nuimtas Didįjį penktadienį.

31 (*kairėje*) Velykų tropas *Ko ieškote?* (*Quem quaeritis?*), iš kurio išsirutuliojo Europos liturginė drama; iš XIV a. Dublino Sarumo procesijolo. Sceninė nuoroda šios ištraukos viršuje liepia Prisikėlimo angelui pasirodyti ir prabilti į moteris.



32 (*dešinėje*) Prisikėlusį Kristų vaizduojanti alebastro plokštė iš Notingamo. Greta matyti trejetas miegančių kareivių; labai galimas dalykas, scena įkvėpta liturginės dramos.

Neįmanoma tiksliai nužymėti teatro raidos trajektorijos ar pasikeitimus priskirti kokiai vienai vietai. Liturginių pjesių randama visoje Europoje. Anglijos *mystery plays*, Prancūzijos *mystères*, Italijos *sacre rappresentazioni*, Ispanijos *autos sacramentales*, vokiškai kalbančių kraštų *Geistspiele*, taip pat pabiri pavyzdžiai Vidurio ir Rytų Europoje – visi yra vienijami bendros temos ir pamaldumo nuostatos bei pasitikėjimo žiūrovais. Ir lygiai kaip ditirambas plėtojosi apimdamas pasakojimus apie dievus ir didvyrius, taip ir paprastutė trijų Marijų prie kapo scena augo, priduriant prie jos ankstesnes ir vėlesnes scenas iš Biblijos, aprėpiančias Prisikėlimą ir galiausiai Antrąjį atėjimą, o praeity, prieš Nukryžiavimą, – *Il. 32, 34, 42*


MAISTRE
ESTIENNE
CHLR



34 Apreiškimas, Kristaus Gimimas ir Prisikėlimas iš Veikfyldo Jorkšyre. Žinoma, kad Veikfyldas turėjo seną liturginių vaidinimų tradiciją, ir yra pagrindo manyti, jog šie vaizdeliai apytikriai atitinka scenos vaizdą.

◀ 33 Prancūzų religinės dramos *Šv. Apolonijos kankinystė* (*Le Martyre de S. Apolline*) spektaklis po atviru dangumi; apie 1460 m., iš Jehano Fouquet miniatūros. Matyti sutvirtinta scenos pakyla, tuo pat metu dekoruota šešiais „namais". Kopėčios jungia Dangų su *platea*, arba vaidinimo vieta, o Pragaras čia dviejų aukštų: viršuje – velniai, apačioje – Pragaro nasrai. Žmogus su knyga ir lazdute yra režisierius.

Jėzaus teismą, Gimimą, o tada – Senojo Testamento pranašus, kurie išpranašavo jo atėjimą. Iš šio didžiojo literatūros lobyno – Biblijos – buvo taip pat paimtos ir tokios dramatiškos istorijos kaip Nojaus laivo, Jonos ir banginio, Danieliaus liūto irštvoje, Samsono ir Dalilos bei daugelis kitų. Išsėmę Biblijos šaltinius, rašytojai ėmėsi šventųjų ir kankinių gyvenimų. Kai kurios šių istorijų pasakojo apie šventuosius, atsivertusius *Il. 33* tuo metu, kai jie vaidino nešvankiose burleskose, sumanytose naujai religijai pajuokti, ir šie epizodai teikia įdomios informacijos apie paskutiniąsias Romos teatro dienas.

Pirmosios liturginės dramos buvo parašytos atlikti kunigams ir berniukams choristams bažnyčioje. Pridūrus daugiau epizodų, leista pasirodyti ir pasauliečiams, nors moterims kol kas dar ne. Ilgėjant atlikėjų

sąrašui, reikėjo daugiau erdvės, ir aktoriai užimdavo anksčiau parapijiečiams paliekamą plotą. Vaidinimo erdvė būdavo paskirstoma daugmaž vienodai, nesvarbu, ar pjesė būtų statoma mažoje bažnytėlėje, ar milžiniškoje katedroje. Centrinė vieta būdavo altorius su Nukryžiuotuoju. Dešinėje nuo jo (žvelgiant iš į parapiją atsigręžusio kunigo padėties) būdavo Dangus, kairėje – Pragaras. Pranašai tardavo savo žodžius iš sakyklos. Abipus centrinės navos rikiavosi pjesės veiksmui
Il. 36 reikalingi plotai. Tai galėjo būti Betliejus, Nazaretas, Erodo rūmai,
Il. 35 Jeruzalės šventykla su pinigų keitėjais, Kajafo namai ir Piloto rūmai, Alyvų
Il. 42 kalnas, Getsemanė, Golgota ir Prisikėlimo kapas. Šie plotai vadinti įvairiai – rūmais, namais, būdelėmis. Erdvė tarp jų buvo nelokalizuota „vaidinimo vieta" (*platea*), kuri neišnyks ištisus šimtmečius ir pasirodys esanti itin vertinga ateities dramaturgams, kaip antai Shakespeare'ui, nes galės vaizduoti bet kokią vietą, kurią tik pasirinks rašytojas. Taigi visa bažnyčia talpino daugialypę veiksmo vietą, kurioje spektakliui reikalingas scenas žiūrovai visą laiką gerai matė.

Nežinoma, per kiek laiko sparčiai besiplėtojanti naujoji drama išsikėlė iš bažnyčios laukan. Viena iš tai paskatinusių priežasčių galėjo būti pernelyg didelė grūstis; kita – pradėjęs smelktis laisvumas ir vulgarumas. Kai kuriose vietose ši teatro forma buvo iškraustyta vos tik praradusi savo pirmykštį paprastumą; kitur ji išsilaikė bažnyčioje iki XVI amžiaus. XII a. anglų-normanų pjesė *Adomas*, viena pirmųjų, kurioje kai kurios kalbos sakytos nebe lotynų kalba, neabejotinai buvo vaidinama lauke, o bažnyčios durys sudarė foną ir įleisdavo bei išleisdavo Dievą bei pagrindinius aktorius, tuo tarpu velniai lakstė priešais pakylą. Kita vertus, Ispanijoje religinė pjesė, vaidinama ne bažnyčioje, o didiko namuose, pirmąsyk minima XV a. viduryje. Jau daug anksčiau religinė drama buvo visiškai išsikristalizavusi. Visuotinumu ji nenusileido bet kuriam Aischilo kūriniui; taip pat kaip ir jie buvo neatskiriamai suaugusi su savo žiūrovų gyvenimu. Be abejo, skverbėsi skepticizmas, lygiai kaip ir Atėnuose Euripido atžvilgiu. Bet tuo metu paprastas jau žinomos tiesos atkartojimas buvo tapęs apgalvotu ir sudėtingu meno kūriniu.

Nesuskaičiuojamos scenelės, kurios sudarydavo pjesių ciklus, buvo pateikiamos dviem būdais (šių pjesių keturios ar penkios žinomos Anglijoje ir dar daug daugiau – žemyninėje Europoje). Pirmasis būdas – statiškas, antrasis – judamasis. Pirmasis – kai „namai" išdėstomi pusračiu, kaip dramoje apie šv. Apoloniją, arba tiesia linija, kaip Valansjeno Kančios dramoje, o publika sėdi priešais. Taip pat būta ir ankstyvos apskrito teatro formos, kai „namus" sugrupuodavo aplink centrinę aikštelę, o žiūrovai išsidėstydavo kylančiais aukštais aplinkui. Šis būdas, matyt, naudotas Kornvalyje, kur ir dabar dar galima pamatyti tokių amfiteatrų liekanų. Kiekvienu atveju veiksmas keliavo iš vieno „namo" į kitą, kaip nurodė scenarijus. Iš šv. Apolonijos ir Valansjeno dramų scenovaizdžių matyti, jog Rojus vis dar tebėra aktoriaus dešinėje, o Pragaras – kairėje.

Il. 36, 37

Il. 37

Tačiau kartais – ir tai ypač būdinga Anglijai – kiekviena pastatymo scena būdavo įrengiama ant dviaukštės pakylos ar vežimo, panašaus į tuos, kurie būdavo naudojami karališkose ar triumfo procesijose, ir

35 Kristus išvaro pinigų keitėjus iš Šventyklos; scena iš XV a. Kristaus Kančios dramos, vadintos Vienos Šv. Stepono bažnyčioje. Ši scena, teikianti galimybių pasireikšti jėgai bei šiurkščiam humorui, pasitaiko keliose liturginėse dramose.



36 (*viršuje*) Valansjeno Kristaus Kančios dramos scenografija, 1547 m. Čia „namų“ daugiau negu *Šv. Apolonijoje* (*il. 33*) ir jie išdėstyti tiesia linija. Be Pragaro nasrų, dar yra kankinimų kamera bei ežeras šv. Petrui.

37 (*apačioje*) Šv. Izabelės triumfas; Briuselis, 1615 m. Pavaizduotos pakylos ant ratų, ant kurių matyti Apreiškimas (centre, viduryje), iš paskos keliauja Diana su savo nimfomis ir Kristaus gimimo scena (centre, kairysis puslapis), ant stogelio nutūpęs angelas.



vilkstinė tokių vežimų tuomet keliaudavo po miestą. Kiekvienoje stotelėje aktoriai kartodavo vaidinimą grupei žiūrovų, paskui šie likdavo laukti atvažiuojant kitos pakylos. Pjeses pradėjus vaidinti nebe bažnyčioje, jų pastatymus perėmė pasaulietinė vyresnybė ir amatų gildijos. Kai scenos vyksta ant atskirų vežimų, galima pasidalyti darbą, ir kiekviena gildija imdavosi atsakomybės už tam tikrą sceną, paprastai susijusią su jų amatu. Nojaus arką statydavo laivadirbiai, Babelio bokštą – dailidės, Jona ir banginis kliūdavo žvejams ir t.t.

Liturginių dramų (arba, kaip dabar vadinama, biblinių istorijų) religinio turinio akcentuoti nėra reikalo. Krikščioniškoji istorija priklauso Vakarų civilizacijos paveldui. Tačiau lieka dar vienas paanalizuoti vertas elementas – tai komizmas. Teatro raidai jis svarbus, nes vartoti vietos kalbą skatino būtent interpoliuotos komiškos scenos, neužrašytos originaliuose siužetuose. O tatai savo ruožtu tapo lemiamu nacionalinio teatro atsiradimo veiksniu kiekvienoje atskiroje Europos šalyje.





39 (*viršuje*) Viduramžių velnio kaukė iš Tirolio – gyvulio galva lenktais ragais ir asilo ausimis.

38 (*kairėje*) Kristus nužengia į Pragarą: akivaizdi sceninio Pragaro nasrų vaizdo (žr. *il. 33* ir *36*) įtaka XVI a. pradžios flamandų tapytojui (Hieronymo Boscho mokykla).

Graikų tragedija, jei ir turėjo humoro krislelį, galbūt veikiau apčiuopiamą vaidyboje nei tekste, juokdarystę palikdavo tradicinei satyrų dramai, kuri būdavo rodoma po jos. O Viduramžių drama – tragedija su laiminga pabaiga – derindavo abu pagrindinius elementus. Velykų vaidinimuose pirmieji įvesti komiški personažai buvo pirkliai, kurių krautuvėje apsistojo vykstančios prie kapo Marijos, norėdamos nusipirkti Kristaus kūnui balzamuoti reikalingų medžiagų. Kalėdų vaidinime būdavo nesunku įterpti komiškų personažų iš piemenų. Vienas žinomiausių – tai Makas avių vagis iš Česterio ciklo. Nojaus žmona virto furija, į Babelio bokšto statytojų lūpas įdėtas komiškas dialogas, Erodas juokingai „niršdavo“ sužinojęs apie kūdikėlio Kristaus išsigelbėjimą iš Nekaltų kūdikėlių žudynių. Ir visad komiškiausia figūra būdavo patsai Šėtonas su savo velnių palyda, po Paskutiniojo Teismo scenos džiugiai susisemdavęs pražuvusias sielas į Pragaro nasrus. Šiems nelabiesiems taip pat būdavo leidžiama įsiterpti į daugelį scenų, kuriose jiems visai netiko dalyvauti, –

Il. 33, 36, 38

tiesiog taip siekta patenkinti liaudies poreikį komiškoms interliudijoms. Il. 39, 41 Jie dėvėdavo kaukes, baisumu nenusileidžiančias antikinėms, ir tikriausiai tarp scenų įterpdavo akrobatinių šokių bei farsiškos pantomimos.

Sąsają su tolima teatro praeitimi turbūt leidžia apčiuopti kaip tik šie komiški personažai. Bizantinis teatras galbūt ir galėjo perduoti aktoriams kunigams krislelį klasikinės vaidybos tradicijų, bet komedijinių atlikėjų neabejotinai rasdavosi iš klajojančių artistų. Ir tai dar ne viskas. Liturginę dramą kažkas turėjo režisuoti. Skardžiabalsiai ir geros atminties mėgėjai tikriausiai gana sėkmingai susidorodavo su rimtaisiais vaidmenimis, tačiau, dramoms sudėtingėjant, net ir jiems tikriausiai trūko vadovaujančios rankos. Taipogi ir kareivių bei miestelėnų minioms. O ir velniai turėjo turėti įvairių įgūdžių, pranokstančių daugelio mėgėjų galimybes, taip pat jų kvailiojimą kažkam reikėjo tramdyti, kad netaptų įkyrus ir varginantis. Viduramžių teatras kartais pavadinamas primityviu, netgi naiviu. Jeigu to naivumo ir būta, tai nebent ankstyvuoju laikotarpiu, kai parapija dalyvaudavo dievogarbos akte sykiu su vaidinančiu kunigu. Kai drama ištrūko iš bažnyčios, o gal ir dar anksčiau, joje nebebuvo ničnieko naiviai paprasta. Sprendžiant iš tekstuose pažymėtų remarkų, spektakliai turėjo būti nepaprastai sudėtingi, jiems reikėjo gausybės rekvizito ir įrangos. Medinė scenos pakyla slėpė landas aktoriams prasmegti, gervės nuleisdavo Dievą ar angelus iš dangaus, o 1501 m. Monso spektaklyje naudotas Pragaro nasrų mechanizmas, kuris atsivėręs išspjaudavo dūmų debesis ir užsiverdamas prarydavo pasmerktuosius ir kurį turėjo valdyti septyniolika vyrų – toks jis buvo sudėtingas. Scenos dailidėms vieni niekai buvo sukonstruoti įrangą potvyniui, gaisrui ar žemės drebėjimui. Būdavo reikalaujama realistinių egzekucijų su kraujo upeliais, nukirstom galvom ar galūnėmis. Veikė įvairūs gyvūnai – triušiai, avys, avinėlis aukojimui, Balaamo asilė bei asilai pabėgimui į Egiptą vaizduoti. Il. 40 Aktoriai vilkėjo prašmatniais drabužiais, kartais nuostabiai siuvinėtais. Odiniai kostiumai nevaržė velnių judesių, vyrai mūvėjo odines kelnes, Dievas – odines pirštines. Apsčiai puoštasi brangakmeniais. Žėrėjo paauksuoti nimbai, o Dievas ir arkangelai spindėjo paauksuotomis kaukėmis. Skambėjo instrumentinė bei vokalinė muzika, kurią atlikdavo

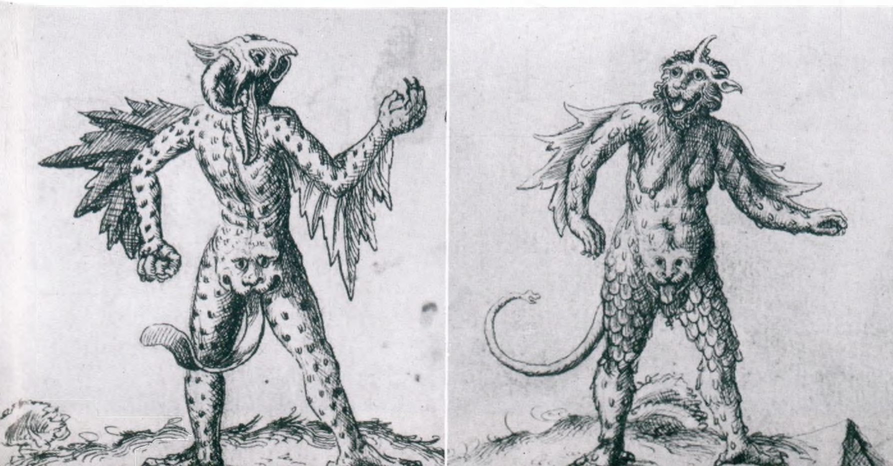


40 Trys Karaliai iš XVI a. flamandų Kristaus gimimo dramos, nešini smilkalais, auksu ir mira. Galvos apdangalai ir krentantys drabužių skvernai šiek tiek primena Rytus.

margaspalvės muzikantų grupelės. Ir visa tai drauge kūrė jaudinamą, spalvingą reginį ištapytų „namų“ fone, kuriems sodriai raudoni bei juodi *Il. 41* velnių kostiumai teikė rūstumo atspalvį. Nė kiek nenuostabu, kad šv. *Il. 53* Apolonijos dramą vaizduojančioje miniatiūroje scenoje matome pareigūną, kuris, pasitelkęs suflerio knygą bei ilgą lazdelę, atrodo, vadovauja repeticijai, o gal net ir spektakliui.

Biblinė istorija ir vėlesnioji drama apie abstrakčią dorybę ir ydas – moralitė (*morality play*), kurios tobuliausias pavyzdys yra *Everyman*, sudarė oficialųjį Viduramžių teatrą. Visas biblinių pjesių ciklas galėjo būti

41 Du viduramžiniai velniai: Belas (*kairėje*) ir Astarotas (*dešinėje*); piešiniai plunksna iš 1539 m. rankraščio, Ciūrichas. Velniai *il. 33* ir *36* taip pat dėvi įmantrius raguotus, uodeguotus kostiumus bei gyvūnines kaukes.



statomas kas ketveri, penkeri ar dešimt metų, globojant miesto valdžiai, o kai kurios parinktos scenos, galimas daiktas, vaidintos ir dažniau. Medžiaga buvo krikščioniška, bet scenos po atviru dangumi konstrukcija su aplink ją išdėstytais „namais“ byloja prie architektūrinį antikinio teatro paveldą, taip pat ir kaukės bei scenos įrenginiai, o ypač – komiškieji ir obsceniškieji elementai. Be to, galima įvardyti ir ne tokį apčiuopiamą, bet vis dėlto juntamą teatro tradicijų bei patirties pojūtį, – patirties, klajojančių artistų perduodamos iš kartos į kartą, galbūt iškreiptos, bet vis dar tikros. Pačios pjesės dažnai būdavo nepaprastai gerai suręstos, jaudinamos ir dramatiškos. Publika lengvai pasiduodavo ištisai emocijų gamai. Greit vieną po kito žiūrovai išgyvendavo Sukūrimo nuostabą, Nojaus žmonos nuotaiką, keistą
Il. 34 padėtį, į kurią patenka Jona, kūdikėlio Jėzaus gimimo trapumą, Nekaltų
Il. 32, 34, 42 kūdikėlių žudynių žiaurumą, Nukryžiavimo tragediją, Prisikėlimo džiaugsmą ir Paskutiniojo Teismo rūstį. Kai galiausiai susiformavo nacionalinė drama, kiekvienos šalies žiūrovai, išugdyti liturginės dramos, buvo pasirengę priimti visa, ką tik jiems pateiks dramaturgai.

42 Scenos iš Valansjeno Kristaus Kančios dramos, 1547 m. (žr. taip pat *il. 36*), pradedant Kryžiaus nešimu ir baigiant Guldymu į kapą; pastarasis kitoks nei *il. 30* – tai sarkofagas, pakankamai didelis, kad jame iki Prisikėlimo akimirkos galėtų tilpti aktorius.



Šias senąsias pjeses vis dar įmanoma sėkmingai perkelti į sceną. Tatai patvirtino Jorko ciklo atgaivinimas priešais Jorko vienuolyno bažnyčią, Veikfyldo ciklo pastatymas „Mermaid“ teatre Londone, klajojančios amerikiečių trupės vaidinta *Danieliaus drama* (*Play of Daniel*) ir lenkų Prisikėlimo drama, 1967 m. parodyta „Aldwych“ teatre Londone. Nenutrūkstamos liturginių dramų statymo tradicijos nėra. Biblinės istorijos daugelyje Europos šalių išnyko veikiant Renesansui bei Reformacijai. Net garsioji Kristaus Kančios drama Oberammergau – tai tik vėlyvas tradicijos atgaivinimas. Viską reikia iš naujo atrasti. Bet kartais tai pasirodo esąs iš tiesų vertas atradimas, ir pastatytose dramose išryškėja daugiau negu tikėtasi sąsajų su tuo, kas buvo anksčiau ir kas dar tik bus.

Tuo pat metu, kai didingos liturginės dramos plėtėsi, apimdamos vis gausesnę medžiagą ir sutraukdamos visus teatrinius talentus, kokių tik rasdavosi didesniosiose gyventojų santalkose, taip pat nenutrūkstamai driekėsi ir pasaulietinės dramos gija. Šiai tradicijai priklauso Anglijos kaimo gegužinės (*Mayday games*), kaukėtų kalėdotojų vaidinimai

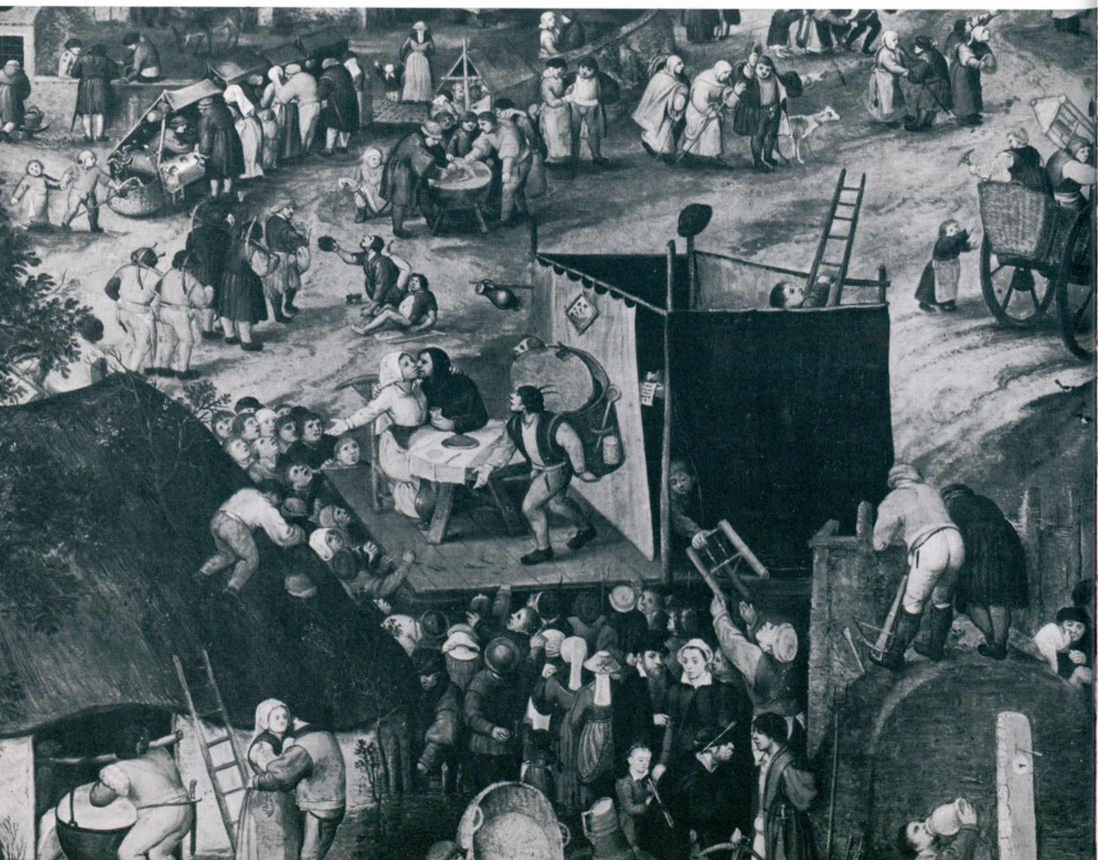
43 Scena iš *Maître Pierre Pathelin*, apie 1465 m., žymiausio Viduramžių prancūzų farso. Klastūnas advokatas Patlenas, apgavęs krautuvininką Gijomą dėl audeklo atraižos, apsimeta mirštančiu, o tuo metu jo žmona Gijometė prie durų apšneka reikalą su Gijomu.





(*mumming plays*), nuo prancūzų kvailių šventės prasidėję *soties*, arba „kvailiojimai“, studentų trupių vaidinami farsai, kurių žinomiausias yra
Il. 43 *Maître Pierre Pathelin*, komiškieji vokiečių meisterzingerių intarpai, triukšmingi ir chaotiški vaidinimai atvirame ore, ant laikinų scenų
Il. 44 vaidinami turgavietėse Nyderlanduose, Belgijoje ir Liuksemburge. Taip pat ir Rytų Europoje klajojantys pramoginių reginių rodytojai palaikė teatro tradicijos gyvybę, nors čia jai nebuvo lemta suvešėti dar keletą šimtmečių. Vakarų Europoje teatras sparčiau judėjo nuo vienos raidos pakopos prie kitos.

44 Ant kilnojamos pakylos XVI a. kaimo mugėje vaidinamas farsas; detalė iš Pieterio Balteno paveikslo. Vaizduojama, kaip netikėtai grįžęs vyras užtinka žmoną burkuojančią su kaimo kunigu.



Italų Renesanso teatras

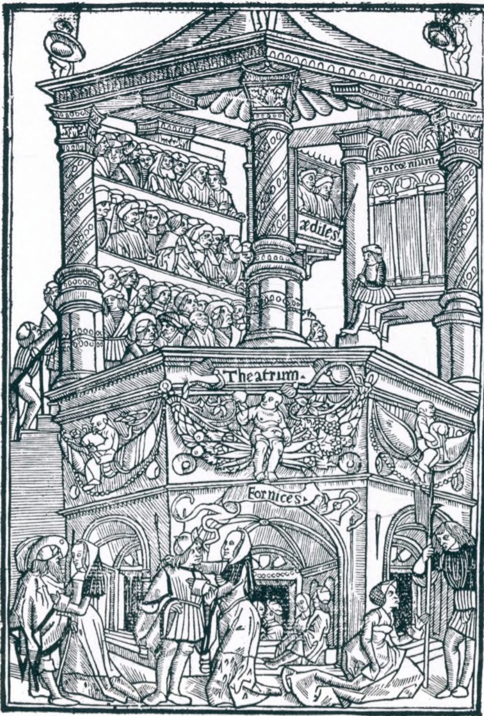
Viduramžių drama pasiekė raidos viršūnę XIV a. Kitame šimtmetyje ją apėmė nuosmukis, kurį pagreitino Renesansas. Ši didžioji kultūrinė pervarta prasidėjo, kai 1453 m. Konstantinopolį paėmė turkai. Jos atbalsiai neaplenkė nieko – teatras, kaip ir kiti menai, patyrė metamorfozę. XV a. pabaigoje turtingų Italijos dramos globėjų susižavėjimas pjesėmis, parašytomis pagal klasikinį modelį, gerokai pakenkė *sacre rappresentazioni* statusui; 1548 m. Paryžiuje religiniai vaidinimai buvo uždrausti; Anglijoje 1588 m. jiems padarė galą Reformacija kartu su politinėmis aplinkybėmis; ir nors savo dramų turėjo tiek Reformacija, tiek Kontrreformacija, jų reikėjo veikiau propagandai, o ne teatro tikslams. Jėzuitų drama, suklestėjusi tik vėliau, buvo scholastinio, o ne teatrinio pobūdžio ir netrukus, pasinaudojusi klasicizmo gudrybėmis, ėmė versti į viena Heraklį, tritonus ir nimfas su šventaisiais ir kankiniais. Mokyklinė drama buvo beveik vien udgomoji, vis dar rašoma lotynų kalba. Religinė drama ilgiausiai gyvavo Ispanijoje. Po vėlyvo suklestėjimo ten ji uždrausta 1765 m.

Atradus antikinius dramos kūrinius, suvokta, jog viduramžinė scena – tiek uždarose patalpose, tiek po atviru dangumi – jiems vaidinti netiko. Remdamiesi Vitruvijaus architektūros veikalais, parašytais apie 16–13 m. pr. Kr. ir pirmąsyk su iliustracijomis išspausdintais 1511 m., teatro architektai ėmėsi perkėlinėti romėnų teatro architektūrinius principus į itališkus statinius. Drauge su materialiaisiais teatro aspektais tapo pripažinta ir klasikinė forma bei santūrumas, du principai, visiškai svetimi be galo besidriekiančiai ir visa aprėpiančiai biblinei istorijai, kurią reikėjo labiau nei Antikos laikais kodifikuoti ir sugriežtinti. Tačiau tai buvo neišvengiama, kaip ir tas faktas, kad ne paprasta V a. graikų teatro erdvė, bet vėlyvieji, įmantrūs helėnistiniai bei romėnų teatrai tapo Renesanso teatrų modeliu, o tragediniai Euripido bei Senekos kraštutinumai, taip

pat prieinamesnė Menandro, Plauto ir Terencijaus komedija nustelbė Aischilo ir Aristofano kūrybą.

Naujojo pažinimo įtaka pasklido iš Italijos keliomis viena po kitos nusiritusiomis sukrečiančiomis bangomis ir tolimesniuosius Vakarų Europos paribius pasiekė kiek vėliau. Dėl to kai kuriais atžvilgiais ji šiek tiek prarado poveikio jėgą, tačiau sykiu buvo nuodugniau asimiliuojama vietos kultūros. Nors Italijai visais laikais bus pripažįstami Renesanso pasaulį išugdžiusios šalies nuopelnai, su liūdesiu tenka konstatuoti, kad rimtasis teatras tesudarė tik menką šio pasaulio dalį. Vis dėlto italams priskirtini kiti du teatro – skiriant jį nuo dramos – aspektai. Pirmasis – tai naujojo teatro pastato pavidalas su proscenijaus arka, o antrasis – tapyto scenovaizdžio ištobulinimas. Abu šie teatro aspektai susiję su stulbinama viso plastinio bei vaizduojamojo meno sklaida to meto Italijoje.

Nors, atidžiai išstudijavę Vitruvijaus pavyzdžiu pastatytus teatrus, įsitikintume, kaip klaidingai Renesanso laikais suvoktas klasikinis teatras, vis dėlto turime išeities tašku imti tai, ką projektavo naujieji teatrų statytojai, nes mūsų vėlesni teatrai išsirutuliojo būtent iš šių statinių. Pagrindiniai dokumentai, leidžiantys šiuos poslinkius įvertinti, yra sceną
Il. 45–49 vaizduojantys paveikslai Terencijaus leidiniuose, išspausdintuose 1493 ir 1497 m. Viename matyti mokslinga vyriška publika, galbūt universiteto
Il. 45 auditorija, stebinti scenos pakylą tarp klasikinių kolonų, su architektūriniu fonu gilumoje. Kituose vaizduojama nuolatinės konstrukcijos su
Il. 47 kolonomis ir aktoriai, vaidinantys ant scenos pakylos. Keturi fono padalijimai, galimas daiktas, atitinka klasikinės scenos sieną su joje atsiveriančiomis durimis arba romėnų *frons scaenae,* bet jie taip pat įdomiai atliepia viduramžinę sceną, mat kiekvienos durys su užrašu viršuje vaizduoja tam tikrą „namą“. Iš to, kad šie užrašai lotyniški, ir vėl galime spręsti, jog spektakliai skiriami išsilavinusiai publikai, o ne paprastai
Il. 33, 36 liaudžiai. Palyginus šias dvi scenas su šv. Apolonijos ar Valansjeno dramų scenovaizdžiais, kuriuos savo ruožtu galėjo kiek veikti humanistinis teatras, labiau stebina ne radikalūs skirtumai nuo Viduramžių teatro, bet ankstesniųjų „namų“, arba „būdelių“, tvarka ir paskirtis. Iš keturiasdešimties atskirų misterijos ciklo veiksmo vietų belieka keturios





45–49 Terencijus Renesanso scenoje.

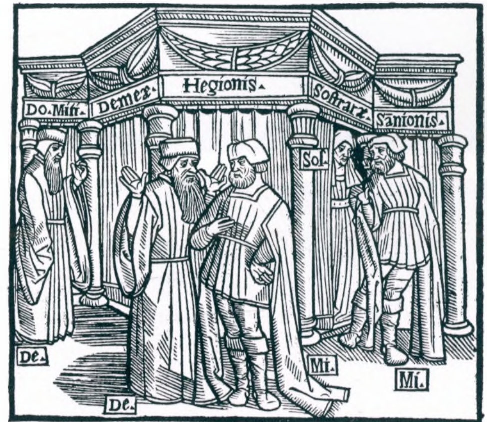
45 (*viršuje*) Mokslinga publika lūkuriuoja spektaklio, linksminama muzikanto scenos priekyje, po užrašu „proscenijus“.

46 (*viršuje dešinėje*) Kaliopijus, kuris *il. 28* skaito Terencijaus dramą, sako *Pats save baudžiąs* prologą.

47 (*centre dešinėje*) Scena iš *Brolių*.

48 (*apačioje dešinėje*) Scena iš *Eunucho*.

49 (*apačioje*) Scena iš *Andrietės*. Šie trys medžio raižiniai beveik neabejotinai vaizduoja tikrus spektaklius.

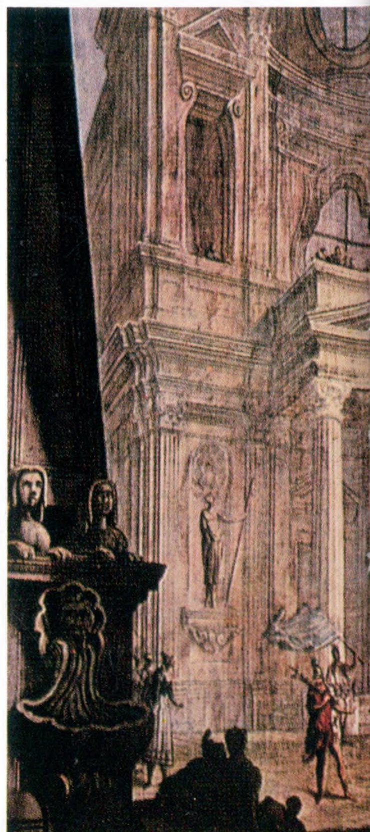




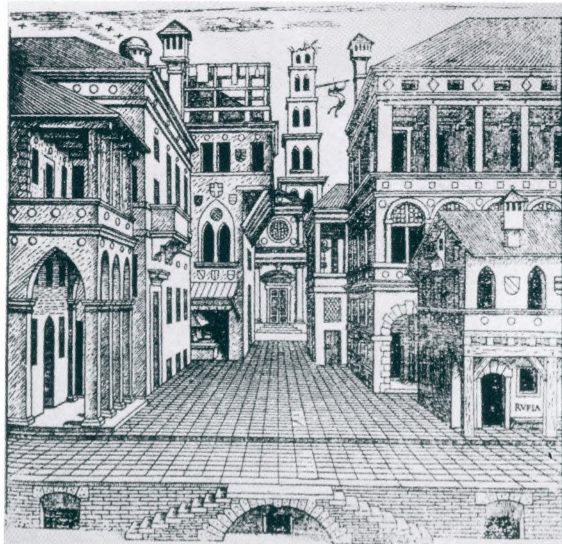


50 (*viršuje*) Dalis scenos ir žiūrovų salės Vičencos „Teatro Olimpico“ (1580–1584), suprojektuotame Palladio, o užbaigtame Scamozzi. „Olimpico“, kurio fasadas akivaizdžiai sukurtas romėnų teatro *frons scaenae* pavyzdžiu (žr. *il. 17*), yra puikiausias Renesanso akademinio teatro architektūros žiedas.

51 (*dešinėje viršuje*) Aleotti suprojektuoto „Teatro Farnese“ (1618–1619) žiūrovų salės dalis, matoma žiūrint nuo scenos. Šis teatras kartu su Scamozzi teatru Sabionetoje yra vėlesniojo Europos operos teatro pirmtakas. Jo projektuotojas arba galbūt jo mokinys Giacomo Torelli (žr. *il. 103*) papildė jį kulisais bei scenos fono uždanga vietoj ankstesniuose teatruose įprastų nejudamų arkinių praėjimų (žr. *il. 50*).



52 (*dešinėje*) Įstrižos perspektyvos scenovaizdžio eskizas, kurio autorius – Bibienų šeimos narys (tikriausiai Francisco, 1659–1739). Tai būdingas įmantrus ir grandiozinis Bibienų projektas.

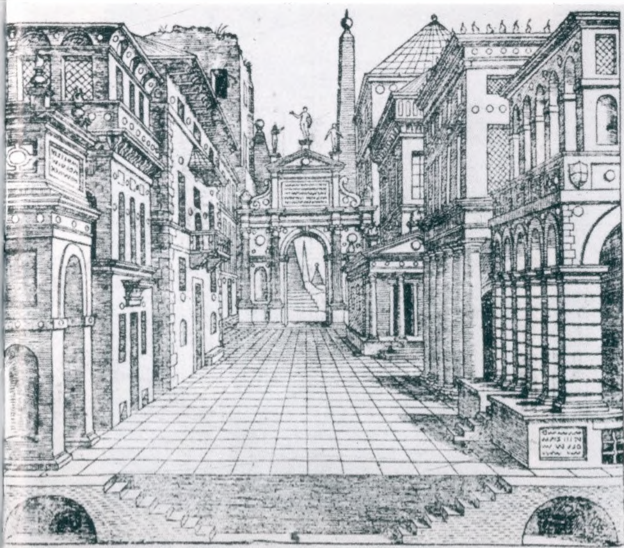


53–55 Trys scenovaizdžiai iš Serlio *Architettura* (1545): (*iš kairės į dešinę*) komedijos scena, tragedijos scena ir satyrų dramos scena. Šie trys projektai labai stipriai veikė Europos teatrą net kelis šimtmečius; Serlio medžių ir trobelių perdirbiniai sudarė nesuskaičiuojamos daugybės melodramų scenovaizdį (žr. *il. 171*).

Il. 48, 49 ir visiškai vienodos. Išdėstytos jos paprastai tiesia linija, bet taip pat gali
Il. 46, 47 būti patalpintos palei tris į sceną išlendančio kyšulio sienas arba išrikiuotos viename šone. Čia regime daugiau lankstumo, negu rasime vėliau.

Il. 50 Pasižiūrėję į garsųjį Palladio „Teatro Olimpico“ Vičencoje su jo nepakartojama *frons scaenae*, suvokiame, jog tai tipiškas akademinės tradicijos renesanso teatras. Tačiau jis anaiptol nėra moderniojo teatro užuomazga, kaip kadaise manyta, – dabar laikomas aklavietėn vedančio reiškinio galutiniu rezultatu, o būsimasis teatras siejamas su Terencijaus
Il. 49 scenos raida, – scenos, kurią matome 1497 m. Venecijoje išėjusiame jo dramų leidime: tai atviros lodžijos su nedideliu pusapskričiu amfiteatru,
Il. 51 projektuotos Scamozzi Sabionetoje ir Aleotti „Teatro Farnese“ Parmoje. Kaip tik iš jų išsirutuliojo visiems vėlesniems pasaulio teatrams būdinga pasagos formos salė ir proscenijaus arka apgaubta scena su puošnia uždanga. Jie davė pradžią stiliui, kurį tik dabar tepradeda išstumti atviros scenos ir apskriti teatrai.

Prisiminę operos teatrus, turime paminėti, kad bene ryškiausias italų Renesanso vaisius buvo didysis operos menas. Paprastą, muzikos lydimą





pjesę mitologiniu ar legendiniu siužetu, kur svarbiausi žodžiai, Monteverdi talentas perkeitė į naują meno rūšį, kurioje muzika turėjo didžiausią reikšmę. Operos, kaip ir baleto, tema pernelyg plati, kad čia būtų galima aptarti, nors, ją praleidus, teatro istorijoje lieka spraga. Todėl turbūt verčiau pasigilinti į kitą operos teatro atributą – scenografiją. Jos ištakos taip pat glūdi Italijoje. Iš ten ji paplito visoje Vakarų Europoje, kol nevirto tironija, iš kurios valdžios uolūs reformatoriai stengėsi išvaduoti sceną – tik ne visada sėkmingai.

Serlio, parašęs veikalą apie architektūrą – teatrą aptarianti antroji jo dalis pasirodė 1545 m., – pirmasis iš scenos dailininkų išspausdino savo eskizus. Trys jo perspektyviniai scenovaizdžiai, numatyti didiko ar karališkojo asmens gyvenamo būsto pokylių salei, sukūrė pagrindinę sampratą, kuria rėmėsi visi kitų keturių amžių Europos scenografai. Komedijoms bei tragedijoms skirtos dekoracijos vaizduoja abipus gatvės besirikiuojančius namus, nutapytus ant kulisų bei fono uždangos. *Il. 53, 54*
Scenovaizdis satyrų dramai, apie kurią italai nutuokė tik tiek, kad tai būta kaimietiško farso, buvo kaimo vaizdelis su medžiais ir mažomis trobelėmis *Il. 55*





56–57 XVII a. maskos žanro kostiumai: (*kairėje*) „laukinis" ar „pabaisa", sukurtas Stefano della Bellos; (*dešinėje*) kostiumas, vaizduojantis Išmintį (Prudence); sukurtas Henri Gissey.



60 (*viršuje*) François Bunelis jaunesnysis. *Commedia dell'arte* trupė Henriko Navariečio dvare; apie 1578–1590 m. Kaukėtas dzanis rodo ragus virš Pantalonės galvos.

61 Pantalonė, padedamas Arlekino bei dviejų tarnų, gieda serenadą donai Liučijai; apie 1580 m. ▶





58–59 Du Lodovico Burnacini XVII a. maskos kostiumai, tikriausiai skirti vaizduoti Arlekiną, nors nepanašūs į pirmykštį šio personažo pavidalą (žr. *il. 61, 65, 70*).

abiejose scenos pusėse. Šie trys scenovaizdžiai sudaro didiesiems italų pramoginiams reginiams atliekamo darbo pagrindą, – darbo, iš kurio ilgainiui išsikristalizavo proscenijaus arka, iš pradžių buvusi tiesiog siena su anga, skirianti vaidinimo erdvę ir žiūrovų salę. Šie scenovaizdžiai paveikė anglų maską*, Ispanijos dvaro teatrą, Molière'o teatrą Paryžiuje ir XIX a. melodramą. Dekoracijos tikrai teatrališkos, ir netgi kai simetrišką Serlio scenos perspektyvą, perimtą visų jo įpėdinių scenografų, žinoma,
Il. 52 ir Bibienų, papildė naujoji įstriža perspektyva, kurią ištobulino jaunesnieji Bibienų šeimos nariai, Serlio pastatų ir medžių grupės vis dar tebebuvo kontrastingų miesto ir kaimo scenų pagrindas.

Iš pjesių ir prašmatnių pramoginių reginių, rodytų Renesanso scenose,
Il. 56–59 maža kas liko, išskyrus scenografijos ir kostiumų eskizus. Eruditai klasikinės tradicijos paveldėtojai rašė veikiau plunksna, o ne širdies krauju, ir vieninteliai verti paminėti – ir tai tik trumpai – yra Ariosto, kurio komedijos paremtos lotyniškaisiais originalais, ir Aretino, ne toks klasikinis ir artimesnis kasdieniam gyvenimui, taip pat trys autoriai, kurių kiekvienas prisimenamas dėl vienos dramos, – kardinolas Bibiena dėl komedijos *Kalandrija* (*Calandria*), politikas Machiavelli – dėl komedijos *Mandragora*, o poetas Tasso – už *Amintą*, pirmąjį pastoralinės komedijos žiedą. Ir gal prie šių dramaturgų galima priskirti tragiško likimo Giordano Bruno, kurio komedija *Žvakidė* (*Il Candelaio*) buvo uždrausta ir rampos šviesą pirmąsyk išvydo Italijoje tik 1905 m., bet Bruno filosofija, už kurią jis sudegė ant laužo, galėjo daryti įtaką Shakespeare'ui, kai šis rašė *Hamletą*.

Nors galime apgailestauti, kad šiuo laikotarpio maža iškilių dramaturgų, privalome sutikti, jog savo teatrų architektūros ir scenografijos grožiu, taip pat operos ir baleto išpuoselėjimu – pastarasis radosi iš dvaro pramogų, kai baigiamąjį šokį šokdavo ir svečiai, ir artistai, – Italija yra

* Maska (angl. *masque*) – draminio pobūdžio pramoga, mėgta Anglijos aristokratijos XVI–XVII a., paprastai grįsta mitine ar alegorine tema; joje ypač daug dėmesio būdavo skiriama kostiumams, scenografijai, muzikai, šokiams ir pan. Iš pradžių maska neturėjo dialogo. Vėliau šiuo terminu vadinamas draminis kūrinys, parašytas tokiai pramogai ir dažniausiai eiliuotas. (Vert. past.)

pelnytai užsitarnavusi moderniojo teatro lopšio vardą. Tačiau egzistavo ir dar vienas, galbūt net svarbesnis italų teatro aspektas, iki šiol neminėtas, savo gyvastingumu ir energija, galimas dalykas, atitraukęs teatralų talentus iš kitų sričių, – tai *commedia dell'arte*. *Il. 60*

Ši teatro forma, regis, rutuliojusis lygiagrečiai su rimtuoju akademiniu teatru, kliovėsi pirmiausia ne dramaturgu, o aktoriumi. Jos dialogas, prasidėjęs paprastu dviejų komikų apsikeitimu frazėmis ir išaugęs į ištisą pjesę su pagrindiniu ir šalutiniu siužetais ir visa trupe aktorių, nuo pradžios iki pabaigos improvizuojamas, nors būdavo turimas ir siužeto ar scenarijaus karkasas, kad aktoriai nenukryptų į lankas. Būta taip pat ilgų kalbų atsargos – jas, kartą sudėtas, užrašytas ir išmoktas, aktorius galėjo pritaikyti beveik bet kurioms aplinkybėms. Tačiau šias kalbas sakydavo daugiausia rimtesnieji veikėjai – jauni įsimylėjėliai, galbūt seni tėvai, pedantai teisininkai ir pagyrūnai kariai. Vadinamieji dzaniai (it. *zanni*), arba komiški tarnai, savo keistenybėmis užpildydavę didesniąją bei *Il. 62, 65,* gerokai populiaresnę pramoginio reginio dalį, ne kažin ką tekalbėdavo, *68, 69* mat savo humorą kurdavo daugiausia vaizdinėmis priemonėmis: varijuodavo standartinius pokštus – *lazzi,* arba smulkesnius komiškus elementus, bei *burle* – ilgesnius veiksmo epizodus, kurių branduolį sudarė kokia nors išdaiga. Tiek *lazzi*, tiek *burle* teikė aktoriui nemažą improvizacijos erdvę. Iš tradicijos dzaniai galėdavo pagrindinę vaidinamos pjesės situaciją kiek tinkami nukreipti į šalį nuo numatytos įvykių eigos, jei tik paskui sugrąžindavo ją prie to taško, nuo kurio vėl galima būtų pratęsti pagal scenarijų. Tam reikėdavo nemažų įgūdžių bei lakaus sąmojo. Tačiau iš visko, ką mes žinome apie *commedia dell'arte*, galima spręsti, jog šio žanro aktoriai būdavo nelygstami savosios profesijos meistrai, derinę šokėjo, dainininko, akrobato, žemosios komedijos atstovo, pamėgdžiotojo ir mimo sugebėjimus su neįtikėtinu kūno ir proto paslankumu. Taip pat nepaprastai svarbu būdavo įvaldyti subtilią gestų kalbą, nes aktoriai komikai, dėvėję kaukes, negalėjo naudotis veido išraiškos priemonėmis. *Il. 66*

Improvizacijai, be abejonės, talkino kitas ryškus *commedia dell'arte* ypatumas. Trupę sudarė aktoriai, visuomet vaidindavę tą patį vaidmenį.



62 (*kairėje*) Iš Kalabrijos kilęs Kovielo su draugu sicilieciu skambina gitara ir dainuoja; Bertelli, 1642 m. Kovielo buvo vienas iš vyresniųjų personažų, neretai Pantalonės draugas, nors kartais veikdavo kaip dzanis drauge su Pulčinela, jį net kiek priminė.

63 (*dešinėje*) Pantalonė; Callot, 1618 m. Personažas lengvai atpažįstamas kaip Shakespeare'o „išdžiūvęs ir šlepetėtas Pantalonė" iš komedijos *Kaip jums tai patinka* (II v., 7 sc.), o vėliau tampa kvailu anglų arlekinados seniu.

64 (*toliau dešinėje*) Kapitonas; Venecijos stiklas iš Murano, XVI a. antroji pusė.

Tai ne tipažų kūrimas šiandienos prasme, bet visam gyvenimui prisiimta kaukė, su kuria aktorius taip sutapdavo, kad neretai prarasdavo savo paties asmenybę ar veikiau taip sulydydavo savo ir vaidinamojo tipažo asmenybes, kad sukurdavo savitą personažą. Dažnusyk aktorius atsisakydavo savo vardo ir pasivadindavo veikėjo vardu, taip dar labiau priartindavo jį prie savęs. Kiekviena *commedia dell'arte* kaukė – šis žodis taikomas ne tik pačiam daiktui, bet ir asmeniui – priklausė aiškiai identifikuojamai grupei, ir būdavo bemaž negirdėtas daiktas, kad aktorius iš vienos trupės pereitų į kitą, nebent gal įsimylėjėlis. Jei įmetėjęs jis prarasdavo deramą figūrą bei išvaizdą ar įgydavo kokią parankią komišką savybę – pilvuką arba riešutų gliaudiklio profilį, – galėdavo atsisakyti savo jaunatviškos heroikos ir iškeisti ją į juokdario papliauškinimą bei komizmą.





Jaunieji įsimylėjėliai, patys ne tokie įdomūs, savo pastangomis susitikti ir susituokti kurdavo pagrindinį komedijos veiksmą. Herojė dažniausiai turėdavo kambarinę arba patikėtinę, vardu Rozeta arba Kolombina. Jos tėvas, vyras arba globėjas, visuomet stengdavęsis sutrukdyti jai pabėgti, buvo venecijietis, vardu Pantalonė. Jis dažnai vaizduojamas kaip greit įsimylintis senis – panašiai, kaip *phlyakes* scenose vaizduotas Dzeusas. Jis bei jo pagyvenęs draugas, bolonijietis teisininkas (Daktaras), vardu Graciano, turėdavo juokingus tarnus, o kartais ir po piktaliežuvę šeimininkę. Nuo šių šeimyninių veikėjų grupių kiek atokiau laikėsi personažas Kapitonas, pagyrūniškas ir bailus kareivis, Plauto *miles gloriosus* reinkarnacija. Jis paprastai prisiskirdavo sau kokį skambų vardą, kaip antai Spezzaferro, Spavento da Vall'Inferno ar Matamorosas. Pastarasis, reiškiantis „mirtis maurams", turbūt labiausiai tiko, nes nuo

Il. 63

Il. 64, 99

pat pirmo pasirodymo 1520 m. Kapitonas, atrodo, buvo ispanas. Gali būti, jog jo groteskiška povyza ilga kumpa nosimi bei milžiniškais ūsais ir dzanių elgesys su juo (šie iš jo šaiposi, klaidina jį ir parodo jo drąsą esant vien tuščią burbulą) atskleidžia Renesanso italų jausmus nekenčiamiems tironams ispanams.

Iš viso tipažų arsenalo geriausiai žinomi komiškieji tarnai. Išjudinus veiksmo užuomazgą, jų darbas būdavo jį plėtoti. Tai gausiausia ir įvairiausia *commedia dell'arte* atlikėjų grupė, apimdavusi tipus iš kelių Italijos regionų. Kiekviename scenarijuje paprastai pasirodydavo bent du komiškieji tarnai, vienas išradingas – kad suktų intrigą, kitas kvailutis –
Il. 65, 69 kad kontrastuotų su pirmojo sąmojum. Tai buvo Arlekinas, Pulčinela, Pedrolinas, Skapenas, Mecetenas, Skaramučija ir Brigela. Visi šie vardai modifikuotais pavidalais vėl atgyja vėlesnėje teatro istorijoje.

Dėl *commedia dell'arte* kilmės karštai ginčytasi. Būta pastangų kildinti ją tiesiogiai iš graikų *phlyakes*, romėnų *atellanae* ar imperijos laikų mimų. Šiurkšti, farsiška vaidyba ir apibendrintų tipų akcentavimas primena visas šias senovės teatro formas. Netgi žodis *zanni* laikytas iškraipytu lotynų kalbos žodžiu *sannio*, reiškusiu atelanos farso komiškąjį kvailį. Atmesti tiesioginės kilmės iš Antikos laikų versiją verčia šiuos teatro reiškinius skiriantis laiko nuotolis, taip pat ir faktas, kad Renesanso teatre, pasirodo, rašytinės pjesės radosi anksčiau už scenarijus improvizacijai. Kitais žodžiais tariant, Antikos įtaka, nesukūrusi išliekamosios vertės dramų, vis dėlto galbūt taip paveikė liaudies sąmonę, kad radosi teatro forma, šaknimis siekianti tiek savo gyvenamąją vietą bei metą, tiek tą nesunaikinamą žmogaus mimetinį instinktą, tą apsigimusio komiko polinkį į klounadą, farsinę komediją ir improvizaciją, kuris išsiliejo kaimiškomis graikų, romėnų ir italų dramomis; net ir dabar panašiomis aplinkybėmis atsirastų panašios pjesės.

Apie *commedia dell'arte* aktorius ir scenarijus žinoma gana daug, taip
Il. 67 pat ir apie įvairias trupes, be kitų, „Gelosi", „Confidenti", „Uniti" ir „Fedeli". Tačiau aktorių migravimo iš vienos trupės į kitą bei jų gyvenimą sudariusių nuolatinių klajonių istorija pernelyg sudėtinga ir netilptų į kelias eilutes. Nuo XVI a. vidurio iki įpusėjo XVII amžius italų aktorių trupės keliavo



65 Arlekinas sveikina publiką – būdinga poza; Dolivaro raižinys, sekant Le Pautre, XVII a. Šis pats garsiausias *commedia dell'arte* personažas, kilęs iš Bergamo, čia pavaizduotas pereinamojoje stadijoje iš italų Arlecchino į anglų Harlequin. Tolumoje, kairiajame krašte, vėl matome jį šokantį.

po visą Europą – Italiją, Prancūziją ir Vokietiją, vakaruose – po Ispaniją, rytuose – po Rusiją ir pasiekdavo net Angliją šiaurėje. XVI a. pabaigoje Londone jos pasirodė keletą kartų, o galėjo lankytis šiame mieste jau 1547 m. Iš viso šio spalvingo ir fantastiško pasaulio gyventojų būrio, judraus ir nerimstančio, išsiskiria keletas individų. Žymiausia turbūt yra
Il. 67 Isabella Andreini, „Gelosi" trupės pirmoji dama, pirmąkart pavertusi stereotipinę įsimylėjusią merginą (vadinamąją *innamorata*) iškiliu charakteriu. Tačiau buvo ir garsių Arlekinų, Pantalonių ir Kapitonų, kurių tikruosius vardus paslėpė kaukės.

Tokios sodriai teatrališkos institucijos, kaip *commedia dell'arte* klestėjimo laikais, turbūt daugiau niekada ir nėra buvę. Viską joje lėmė





66 (*viršuje*) Trys odinės *commedia dell'arte* kaukės, tikriausiai skirtos dzaniams.

67 (*kairėje*) *Commedia dell'arte* trupė, apie 1580 m., turbūt „Gelosi“; Isabella Andreini – *innamorata* – priešais įpykusį Pantalonę.

aktorius, labai maža ką – drama ar literatūra. Ji ugdė savo atlikėjus, kūrėsi sąlygas, jos trupės keliaudavo su savo kostiumais ir rekvizitu, kartais su

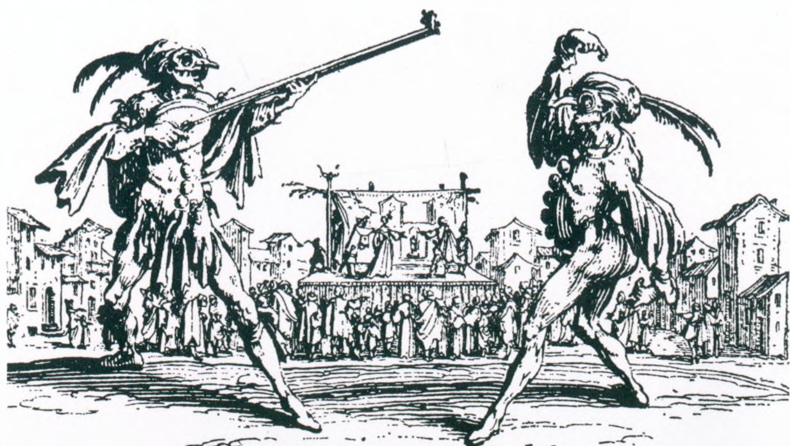
Il. 68 kilnojamomis scenomis, kaip toji, kurią matome Callot raižinyje, vaizduojančiame du dzanius, Raculą ir Kukuruku. Trupę galėjo sudaryti vos penketas aktorių, tačiau būdavo ir visi dvidešimt penki. Ne tokios

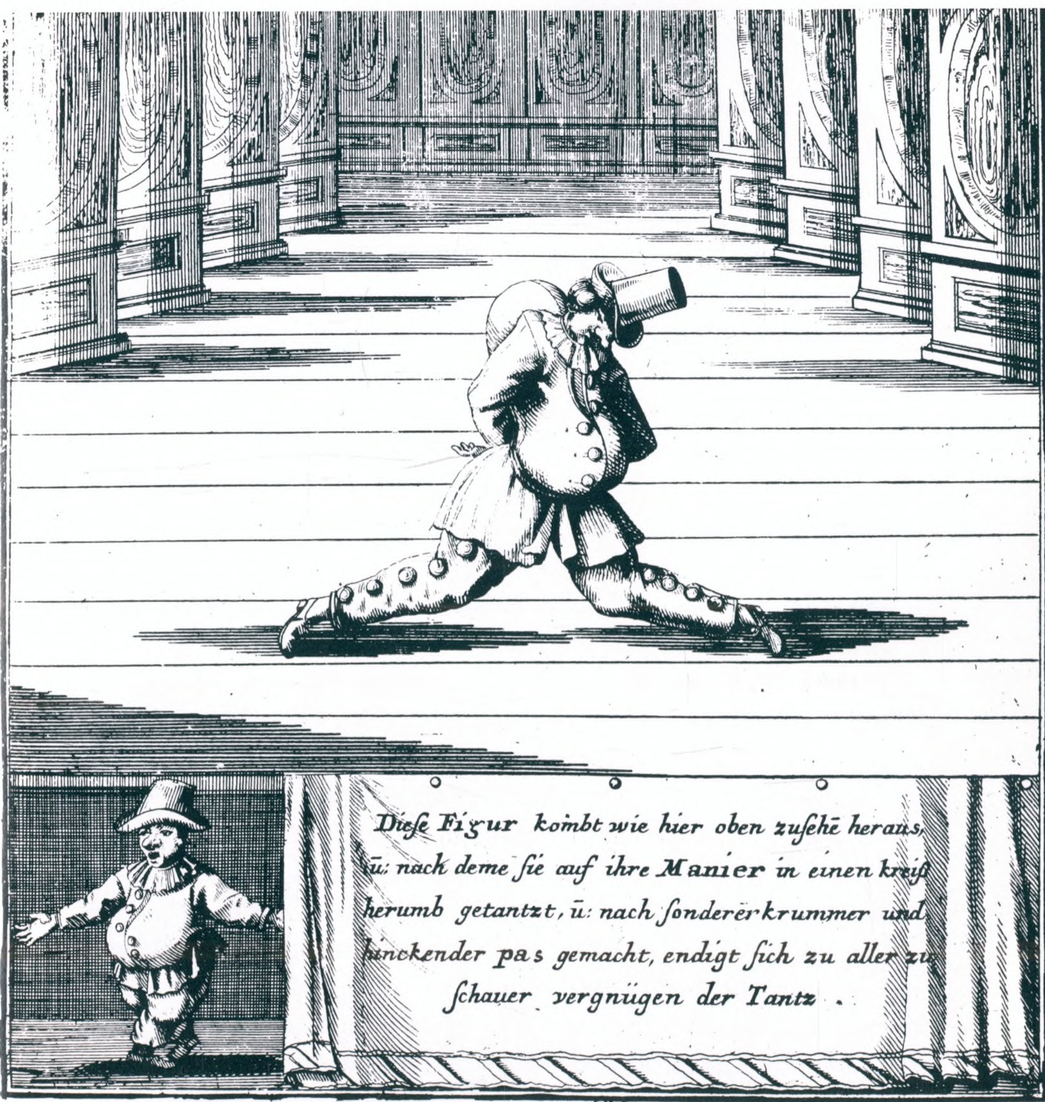
Il. 70 talentingos trupės vaidindavo kaimuose ir miesteliuose, garsesniosios – didikų pokylių salėse ir karalių rūmuose. *Commedia dell'arte* įtakos Europos teatrui neįmanoma pamatuoti. Net kai jos personažai neatpažįstamai pakinta, jų kilmę vis tiek galima atsekti. Iš Arlekino, Kolombinos ir Pantalonės (Arlecchino, Colombina, Pantalone) kilo XIX a. anglų pantomimos personažai (Harlequin, Columbine, Pantaloon). Iš italų Pulčinelos (Pulcinella) radosi prancūzų Polišinelis (Polichinelle), anglų Pančinelas (Punchinello) ir galiausiai lėlė Pančas (Punch) su savo angle žmona Džudi (Judy). Pedrolinas patyrė dar keistesnę metamorfozę, nes pirmiausia jis tapo elegantišku Watteau tapybos darbų Pjerò (Pierrot), paskui meilės išsiilgusiu, liūdesingu XIX a. Paryžiaus vienišium ir galop draugingu linksmuoliu iš Anglijos pakrančių trupių.

Daugelį kitų *commedia dell'arte* personažų įamžino Prancūzijos klasicizmo teatras, nes blėstant jų šlovei Italijoje, jie padarė naują karjerą

Il. 151, 162 Paryžiuje. Prancūzų komedijoje apstu Skapenų, Skaramušų ir Mecetenų (Scapin, Scaramouche, Mezzetin). Ši jų istorijos dalis priklauso Prancūzijai, kaip, beje, ir jų įtaka Molière'ui. Shakespeare'as taip pat

68 Raculas (su gitara) ir Kukuruku šoka priešais sceną po atviru dangumi; toje scenoje vaidinamas spektaklis. Callot raižinys, 1621 m. Galima susidaryti neblogą vaizdą apie tai, kokios būdavo *commedia dell'arte* scenos.





69 Šokantis Pulčinela, apačioje – mažesnis Pulčinela; Lambranzi, 1716. Įdomu, kad scenoje matyti keturios kulisų poros ir fono uždanga (galbūt sudaryta iš siaurų plokščių), atsiradę XVIII a. ir vis dar naudojami nūdienos operos ir baleto teatruose. Pulčinela yra prancūzų Polišinelio ir anglų Pančo pirmtakas.

turėjo būti matęs „išdžiūvusį ir šlepetėtą Pantalonę“, kad taip taikliai jį apibūdintų.

Čia neturime erdvės panagrinėti italų komikų įtakos baletui, nors Pantomimos teatras Kopenhagos Tivoli soduose vis dar liudija apie šią ilgaamžę tradiciją. Visų laikų teatre esama *commedia dell'arte* įtakos. Manoma, kad netgi Keystone'o Copso bei Charlie Chaplino kvailiojimai patyrę klasikinių dzanių pokštų, *lazzi* ir *burle,* įtaką. Be abejonės, tai gali būti tik dar vienas paliudijimas apie neužgniaužiamą *vis comica* žmogaus sanklodoje, sukūrusią visas šias giminingas farso formas, taip pat ir daugelį kitų, likusių neužregistruotų. Aišku viena: dzanių įtakos pastebima visuose europietiškojo farso juokdarių tipuose, kurių vardai pakiša mintį, jog *zanni* gali būti iškraipytas Giovanni, – jie vadinami John Posset, Jean Potage, *Il. 135* Jan Bouschet, Hanswurst, Ivanuška-Duračiok. Tačiau pasaulio vaizduotę Arlekino, Pedrolino ir jų margaspalvių bendražygių palikuonys užvaldė vėlesniu, romantiniu pavidalu. Užmiršę savo vulgariai komišką, nevaržomai laisvą jaunystę, skarmalus pakeitę į šilko lopinių ir balto satino kostiumus, jie – jau nebe italai ar dzaniai, bet karališki elegantiško pasaulio gyventojai, iškylantys tokių tapytojų kaip Watteau, Fragonard'o *Il. 151* ar Lancret drobėse.

Commedia dell'arte neišvengiamai sumenko. Geriausiąją jos palikimo dalį pasisavino ištisos aktorių kartos visoje Europoje, tačiau besibaigiant XVII a. iš jos ankstesnės šlovės beliko tik šešėlis. Goldoni mėgino ją atgaivinti, kurdamas aktoriams galutinės redakcijos tekstus, bet kartu išlaikydamas spektaklių mechaniką. Konkurentas Gozzi, kita vertus, taikė *commedia dell'arte* kaukes ir metodus improvizacinėms komedijoms, kuriose pynėsi farsas ir pasaka. Jo laikais *commedia dell'arte* paskutinį kartą sužėrėjo šlovės spalvomis prieš galutinai išnykdama. Dėta pastangų ją atgaivinti, tačiau gyvybę teikusią dvasią jau atitraukė kitos teatro formos. Ir vis dėlto šios svarbiõs teatro apraiškos žavesys ir trauka neblėsta. Beje, ją aptarinėdami mes chronologiškai gerokai aplenkėme laiką. Tai buvo ilgaamžis Renesanso užmegztas vaisius, o dabar turime vėl grįžti prie šios epochos padarinių.

70 Italų *commedia dell'arte* spektaklis atvirame ore: Arlekinas lenkiasi prieš *innamorata*; ▶ Verona, 1772.



Elžbietos laikų teatras

Sykiu su *commedia dell'arte* žanru Italija davė moderniųjų laikų Europai pirmuosius profesionalius, į organizuotas trupes susibūrusius aktorius, taip pat – Renesanso architektų dėka – išgrindė kelią uždarų patalpų teatrui su tapyta scenografija bei prosceniumo arka. Anglijai buvo lemta išugdyti pirmą modernųjį dramaturgą, Shakespeare'ą, vertą stoti vienon greton drauge su graikų dramos meistrais. Jis pradėjo rašyti, kai Elžbietos teatras dar nebuvo išaugęs iš lopšio, tačiau jį veikusių ir jo kūrybą formavusių įtakų reikia ieškoti tiek jo gimtojoje šalyje, tiek žemyninėje Europoje.

Tuo metu, kai XVI a. švenčių minia vis dar mėgavosi Biblijos istorijų spektakliais, demonstruojamais „scenose ant ratų", ir gėrėjosi tokiomis moralitė dramomis kaip *Hickscorner* su geidulingomis Laisvos Valios bei Vaizduotės personifikacijomis arba *Nice Wanton*, kurioje plėtojama beržinės košės auklėjamosios naudos tema, mokyklos mokytojas Nicholas Udallas savo mokiniams vaidinti rašė pirmąją anglų Renesanso komediją *Ralph Roister Doister*. Dešimtmečiu vėliau, 1562 m., du Inner Temple kolegijos studentai, Thomas Nortonas ir Thomas Sackville'is, sekdami Seneka, parengė renesansinę tragediją *Gorboduc*, kurią pastatė su savo bendramoksliais ir suvaidino karalienei Elžbietai I. Tai buvo mėgėjiški spektakliai, adresuojami išsilavinusiai publikai. Plačiajai auditorijai labiau prie širdies buvo vadinamieji interliudai – vienaveiksmės komedijos, kuriose maišomi vietinio farso elementai ir užuominos į Antiką. Pavyzdžiui, Johno Heywoodo *Pjesėje apie orą* (*The Play of the Weather*) vaizduojama, kaip būrelis žmonių meldžiasi Jupiteriui, prašydami jų reikmes atitinkančio oro, kuris visiškai neparankus kitiems veikėjams. Heywoodo, taip pat Rastello ir Redfordo interliudus vaidindavo artistų grupės, kurias kaip savo šeimynykščius išlaikydavo turtingi bei kilmingi žmonės. Šie spektakliai tikriausiai būdavo statomi su dekoracijomis,
Il. 71 vaizduojančiomis namus abipus gatvės, – toks scenovaizdis bent iš dalies, matyt, atėjo iš Renesanso Italijos. Kaip tik iš šių interliudus vaidindavusių grupių ir išaugo pirmieji profesionalūs Anglijos aktoriai. Savo repertuarą jie papildė tokiomis populiariomis tragikomedijomis kaip Prestono

Cambyses bei ilgomis kronikų pjesėmis, kuriose biblinių istorijų epizodų metodas buvo pritaikomas pasakojimams iš Anglijos istorijos, ir visas jas, taip pat ir dar daugelį kitų, dabar pražuvusių, vaidindavo ant scenos pakylų smuklių kiemuose, tapdavusiuose puikiais laikinais teatrais. Tačiau teatrui laisvai plėtotis Anglijoje, kaip ir Italijoje, reikėjo teatro pastatų, kur sąlygos nekistų, kad tiek aktorius, tiek dramaturgas galėtų atsipalaiduoti ir nesirūpinti šalutiniais dalykais.

Pirmąjį stacionarų teatrą Londone pastatė – kaip ir dera – dailidė
Jamesas Burbage'as, kuris taip pat ir vaidindavo teatre, matyt, tiesiog *Il. 74*
buvo teatrui gimęs. Vienas iš dviejų jo sūnų, jaunėlis Richardas, tapo *Il. 73*
iškiliausiu to meto Anglijos aktoriumi, sukūrė Hamleto, Lyro, Otelo ir Ričardo III vaidmenis, o štai vyresnysis, Cuthbertas, tvarkė brolio reikalus.

Burbage'o vyresniojo 1576 m. suręstasis pastatas buvo žinomas tiesiog
kaip „Teatras" (The Theatre). Uždaras medinis statinys dėl Londono lordo *Il. 74*
mero priešiškumo pačiai teatro idėjai turėjo būti statomas už miesto ribų, Finsbury Fields vietovėje. Apie jį labai maža težinoma, lygiai kaip ir apie kitus Elžbietos laikų teatrus, kurie ėmė dygti visur, vos tik įsitikinta Burbage'o užmojo sėkme. Daugmaž chronologine tvarka radosi „The



71 Scena iš *Keturių pagrindinių dorybių interliudo* (*Interlude of the Four Cardinal Virtues*); medžio raižinys, apie 1547 m.

Il. 75 Curtain“ (Uždanga), „The Rose“ (Rožė), „The Swan“ (Gulbė), „The *Il. 78* Globe“ (Gaublys), „The Fortune“ (Laimė) ir „The Hope“ (Viltis). Iš jų „The Rose“, „The Fortune“ ir „The Hope“ priklausė Philipui Henslowe, gudriam verslo žmogui, kuris nuomodavo savo teatrus įvairioms trupėms, taip pat joms dirbant mokėjo pjesių rankraščių, kostiumų ir rekvizito išlaidas. Mainais gaudavo nemenką kasdieninių rinkliavų dalį. Jo podukra Joana ištekėjo už kito iškilaus ano meto aktoriaus, vienintelio Richardo *Il. 72* Burbage’o varžovo Edwardo Alleyno, kuris paveldėjo uošvio turtą ir dokumentus. Tarp pastarųjų buvo jo dienoraštis – neįkainojamas žinių apie ano meto teatrą šaltinis. Dabar jis saugomas Alleyno įkurtoje Dulwich kolegijoje.

Žymiausiąjį to meto teatrą, dėl kurio nuolat ginčijamasi, 1599 m. Londono pietiniame krante pastatė Jameso Burbage’o sūnūs, naudodami „Teatro“ rąstus. Jis buvo pavadintas „The Globe“. Šio teatro scenoje pirmąkart pastatyta dauguma Shakespeare’o dramų, ir kaip tik po jo *Henriko VIII* spektaklio 1612 m. teatrą sunaikino gaisras. Kitais metais *Il. 78* jis buvo atstatytas ir naudojamas iki pat 1644 m., o tada nugriautas.

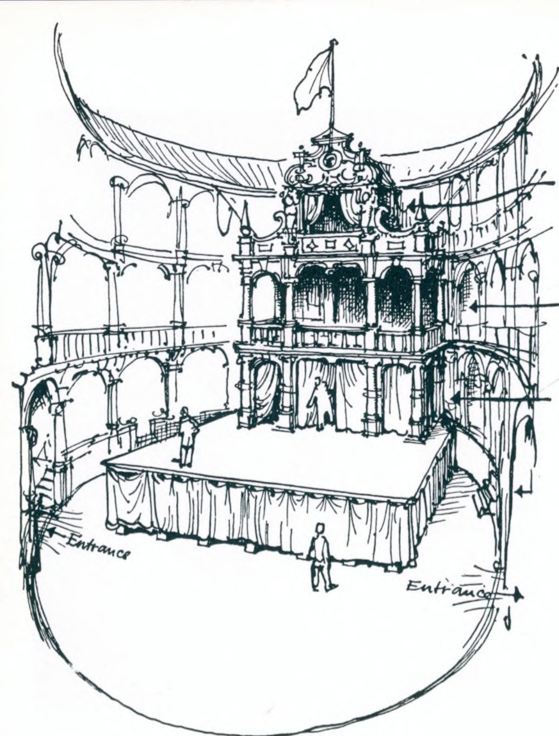
Neišliko nė vienas Elžbietos epochos teatrų, ir visą informaciją apie juos tenka susidurstyti iš keleto statybininkų nuorodų, šen bei ten laiškuose bei esė išsibarsčiusių aprašų ir iš vienos kitos iliustracijos, kurių dauguma datuojamos vėlesniais laikais. Vienintelė žinoma amžininkų sukurta *Il. 75* iliustracija – tai „The Swan“ teatro piešinio kopija, kurią padarė olandas Johannesas de Wittas, lankydamasis Londone apie 1596 m. Piešinys nėra labai aiškus, bet jame vis dėlto galima įžiūrėti pagrindinius to meto bestogio vaidinimų pastato bruožus. Tai aukštesnė scenos pakyla, kartais apjuosta turėklais, iš trijų pusių supama atviros erdvės žiūrovams stovėti, o aplinkui – dvi trys galerijos su suolais ar kėdėmis. Tatai daugmaž atitinka smuklės kiemo sandarą. Už scenos būdavo siena su durimis ar užuolaida pridengtais išėjimais į užkulisius. Ši siena turėjo galeriją muzikantams ar aktoriams, o viršuje ją užbaigė įrangai skirtas bokštas. Iš šio bokšto nuaidėdavęs trimito garsas pranešdavo pjesės pradžią, spektaklio metu būdavo pakeliama vėliava, – paprastai vaidinimai vykdavo ankstyvą popietę. Pačią sceną iš viršaus dengė baldakimas, vadintas „dangumi“. Jį rėmė

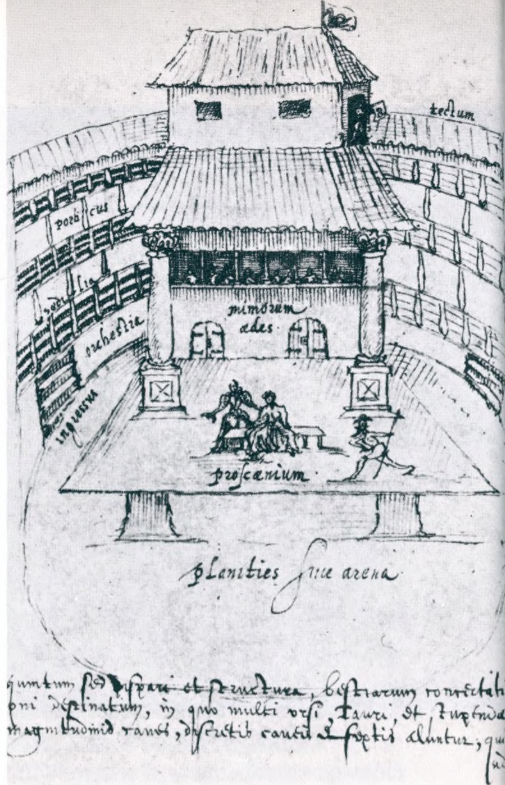


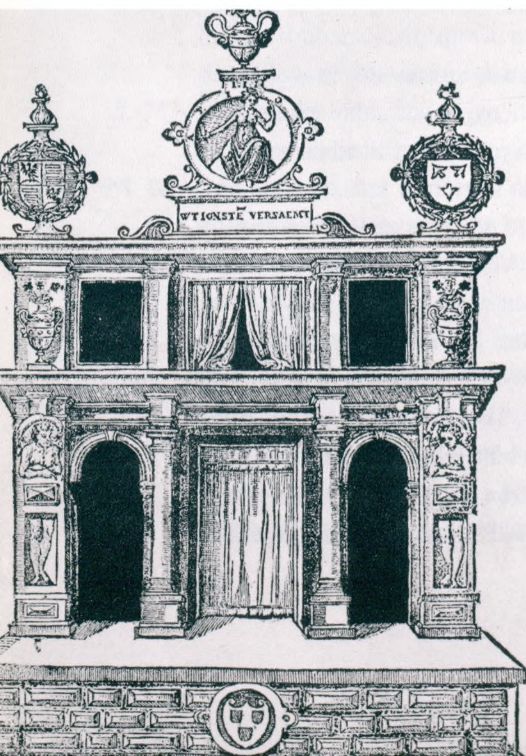

72–73 Du žymiausi Elžbietos epochos aktoriai: (*kairėje*) Edwardas Alleynas (1566–1626) ir (*dešinėje*) Richardas Burbage'as (apie 1567–1619); iš Dulwich kolegijos Paveikslų galerijos portretų rinkinio.

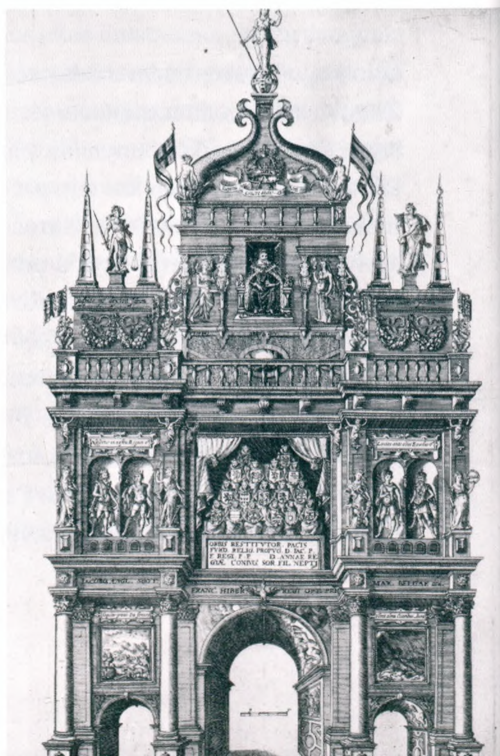
kolonos, o jo lubos būdavo išdažytos mėlynai su auksinėmis žvaigždėmis. Žiūrovų salė atrodo nusižiūrėta į smuklės kiemą, o scena bei jos aplinka, regis, labiau paveikta žemyninio teatro architektūros su aiškiais antikinės kilmės elementais. Kai kas taip pat primena ir triumfo arkas bei laikinus *Il. 76, 77* monumentus, kuriuos tam tikrose miesto vietose statydavo karalių apsilankymų bei įvairių eitynių progomis. Vieninteliai dalykai, primeną biblinių istorijų sceną, yra nelokalizuota *platea*, arba scenos pakyla (kuri, nesant keičiamų dekoracijų, galėjo vaizduoti bet kurią pjesės veiksmui reikalingą vietą), durelės-landa scenos grindyse ir įrenginiai bokšte.

Vienas iš elžbietinio teatro bruožų, sukėlęs karštų ginčų, buvo vadinamoji „vidinė scena". Manoma, jog tai būta arba kambario, pristatyto iš išorės anapus centrinio įėjimo į sceną, arba dalies koridoriaus, ėjusio už scenos sienos. Ir vienu, ir kitu atveju jį buvę galima atidengti atitraukiant


Entrance
Entrance


tectum
porticus
mimorum aedes
orchestra
ingressus
proscaenium
planities sive arena


WTIONSTE VERSAENT


ORBIS RESTITVTOR PACIS



74 (*kairėje viršuje*) 1576 m. Jameso Burbage'o pastatyto teatro, vadinto tiesiog „Teatru", rekonstrukcija.

75 (*viršuje centre*) „The Swan" teatro piešinio kopija (Johannesas de Wittas, apie 1596 m.) – vienintelis išlikęs elžbietinio teatro interjero piešinys, padarytas teatrui veikiant.

76–77 (*apačioje kairėje ir centre*) Žemyninės Europos ceremonialų scenos, panašios į šią – Rederijkerso sceną Antverpene (1561), – paveikė britų triumfo arkas, kaip antai skirtas Jokūbo I vainikavimui 1603 m. (*centre* – arka netoli Karališkosios biržos Kornhile), o šios savo ruožtu, kaip galima spręsti iš nepaprasto jų panašumo, darė įtaką Londono scenoms (plg. *il. 74*).

78 (*viršuje*) Antrojo „The Globe" teatro išorės vaizdas, 1616 m.

79 (*kairėje*) Scenos pakyla, naudota Williamo Alabasterio *Roksanai*; medžio raižinys, 1632 m.

užuolaidą. Tačiau kai kurie teatro istorikai laikosi nuomonės, jog tokios *Il. 75* vidinės scenos niekada nebuvo. Ji visiškai nepažymėta Johanneso de Witto piešinyje – matyti tik dvejos šoninės durys. Kita vertus, nėra pagrindo manyti, kad visi elžbietinių teatrų pastatai buvo visai vienodi. Ir jeigu vidinė scena neegzistavo, tai už pagrindinės vis tiek turėjo būti pastatoma kažkas panašaus vaidinti tokioms scenoms kaip toje *Audros* vietoje, kur Miranda ir Ferdinandas „aptinkami" bežaidžią šachmatais. Kaip vėliau *Il. 92* pamatysime, ispanų scena verčia manyti buvus vidinę sceną; beje, tą patį byloja ir Terencijaus scena.

Aprašinėdamas „The Swan", de Wittas sakė, kad teatro interjeras turėjo titnago ir kalkių skiedinio sieną tarp medinių kolonų, ištapytų „tiksliai pamėgdžiojant marmurą". To meto architektai buvo puikūs ir didžiai mėgo puošybos darbus, taigi nėra jokio pagrindo manyti, jog teatrai puošnumu neprilygo kitiems visuomeniniams pastatams. Marmuro kolonos, galimas daiktas, sudarė tik dalį auksinės, raudonos ir mėlynos spalvų visumos, o prie jos margaspalvio linksmumo dar prisidėjo ryškūs aktorių kostiumai, uždangos ir vėliavos bei pjesėse rodomų procesijų karalių bei karžygių garbei pompastika. Didžiąją aktorių garderobo dalį sudarė turtingų globėjų padėvėti ir jiems atiduoti drabužiai. Jie turėjo tiesiog akinti publiką, kurią sudarė įvairiausios padėties žmonės, vyrai ir moterys, jauni ir seni. Kostiumai taip pat dažniausiai išlaikydavo amžininkų stilių, nesvarbu, kokį laikotarpį vaizduotų vaidinama pjesė, nors juos ir papildydavo tam tikriems personažams būdingomis sąlyginėmis detalėmis, kaip antai antkrūtiniu ir tunika romėnų kareiviui, turbanu – turkui, ilgais drabužiais – visiems kitiems rytiečiams ir gabardinu – žydams. Vienintelis žinomas aktorių su sceniniais kostiumais piešinys, vaizduojantis grupę 1595 m. *Il. 81* *Tito Androniko* aktorių, gerai iliustruoja polinkį maišyti amžininkų ir sąlygines aprangos detales.

Elžbietos laikų teatruose vaidindavusias trupes visuomet globodavo koks nors kilmingas asmuo, kadangi jokiam ponui netarnaujantys žmonės, netgi aktoriai, oficialiai vis dar būdavo priskiriami prie „valkatų ir bastūnų". Burbage'as ir Shakespeare'as priklausė vadinamiesiems Lordo

80 Williamas Shakespeare'as (1564–1616); vadinamasis Chandos portretas. ▶





šambeliono žmonėms, Alleynas – Admirolo žmonėms. Tačiau kiekvienoj trupėj galiojo skirtingos taisyklės, ypač aktoriams įgyjant vis daugiau pasitikėjimo ir įsitvirtinant visuomenėje. Shakespeare'o trupės aktoriai patys turėjo nuosavą teatrą, suflerių knygas, kostiumus ir rekvizitą ir kiekvienas pagal susitarimą gaudavo nustatytą dalį pelno. Turbūt panašiu būdu tvarkėsi ir *commedia dell'arte* trupės, išskyrus tą aplinkybę, kad jos neturėdavo savo teatro pastatų. Tačiau Alleyno trupė mokėjo rentą Henslowe ir gaudavo iš jo honorarus.

Kaip ir Graikijoje, Elžbietos epochos teatro scenoje moterys nevaidino. Specialiai parinktus smulkaus sudėjimo, švelnių balsų berniukus vyresni aktoriai imdavo mokiniais ir mokydavo vaidinti tokius vaidmenis kaip Džuljeta, Rozalinda, Viola ir Porcija. Trupės komikai vaidindavo vyresnes



81 (*viršuje*) *Tito Androniko* personažai. Aaronas – mauras; iš Henry Peachumo rankraščio, 1595 m.

82 (*dešinėje*) Richardas Tarletonas, apie 1590 m. Pavaizduotas kaip mažaūgis, kresnas, kiek susimetęs į kuprą, žvairas ir juokingai priplota nosimi.

83 (*toliau dešinėje*) Šoka Williamas Kempe'as; pagal jo paties pasakojimą apie Moriso šokių* žygį iš Londono į Noridžą, dėl kurio buvo sukirsta lažybų. Kempe'as po Tarletono tapo publikos numylėtiniu. Medžio raižinys, 1600 m.

---

*Moriso šokis (*Morris dance*) – gegužės mėnesį atliekamas šokis, kuriame veikdavo personažai iš legendų apie Robiną Hudą.

moteris, pvz., Džuljetos auklę ar ponią Kvikli. Kaip ir Italijoje, visi aktoriai privalėjo puikiai šokti ir dainuoti, o kartais ir griežti, nes pjesėse daug reikšmės teikta muzikai, be to, po pjesių būdavo atliekami džigai (*jig*). Šiuos šokius su dainuojamuoju dialogu to meto publika nepaprastai mėgo, ir ypač buvo gėrimasi aktoriaus Williamo Kempe'o pasirodymais. *Il. 83*
Daugelyje elžbietinių pjesių veikiantys klounai bei juokdariai, galimas daiktas, kaip ir dzaniai iš *commedia dell'arte*, mėgo užtęsti savo pasirodymų laiką, tad manoma, jog kai Shakespeare'as, Hamleto lūpomis kreipdamasis į artistus, sakė: „Ir lai tie, kurie vaidina juokdarius, šneka ne daugiau, negu kad liepia jų rolė“*, iš tikrųjų turėjo galvoje komiką Richardą Tarletoną, pagarsėjusį improvizacijomis. *Il. 82*
Įmanoma netgi tai, kad kai kurie ne visai aiškūs sąmojai Shakespeare'o pjesėse gali būti atsiradę iš ekspromtu pasakytų replikų, vėliau įterptų į rašytinį pjesės tekstą. Kadangi dramos buvo vertingas turtas, trupės, kurioms jos priklausė, kiek galima ilgiau stengdavosi jas išsaugoti rankraščių pavidalu ir pavydžiai slėpdavo nuo kitų. Net Shakespeare'o dramos daiktan surinktos ir išspausdintos tik po jo mirties. Daugybė menkesnių autorių dramų negrįžtamai pražuvo, žinomi tik jų pavadinimai.

---

* Hamletas. III veiksmas, II scena. Vertė A. Churginas. – Viljamas Šekspyras. *Dramos. Sonetai.* – V., 1986, p. 401.



Iš tiesų laimingai susiklosčius aplinkybėms, Shakespeare'o dramos buvo išspausdintos, nes neišliko nė vienas jo rankraštis, ir, nepaisant šio *Il. 80* rašytojo pasaulinio garso, maža ką apie jį težinome. Galbūt jis gimė Stratforde prie Eivono, vienoje iš vidurio Anglijos grafysčių – Varvikšyre, tenai ir vedė, būdamas aštuoniolikos metų. Netrukus išvyko į Londoną, kur iš pradžių buvo aktorius, vėliau – dramaturgas, taip pat tapo „The Globe" teatro dalininku. Iš savo teatrinės veiklos prakutęs, įsigijo Stratforde dailų namą ir pasitraukė tenai praleisti paskutiniųjų metų iki mirties, atėjusios 1616 m. Dvi dukteris Shakespeare'as ištekino už Stratfordo miestelėnų, o vienintelis jo sūnus mirė vienuolikametis. Tai bene ir viskas, ką tikrai žinome apie didžiojo dramaturgo gyvenimą. Visa kita byloja jo dramos – nepaprastai įvairių stilių ir temų, nuo tragedijų iki komedijų, su ekskursais į istoriją, tragikomediją, romantinę tragediją ir pastoralę. Dažnos Shakespeare'o dramos nepavyksta priskirti prie vieno ar kito žanro kūrinių, nes dramaturgo talentas buvo universalus ir jo kūryboje komedija su tragedija taip glaudžiai susipynusios kaip žmonių gyvenimuose. Shakespeare'as it gyvas sidabras nesileidžia įspraudžiamas į apibrėžimų rėmus, visai neblogai tinkančius menkesnio masto rašytojams. Dauguma jo dramų parašytos viešajai scenai ir, nuodugniai išstudijuotos, atskleidė gausių žinių apie elžbietinės scenos struktūrą ir panaudojimą, ypač „The Globe" teatre.

Amžininkai Shakespeare'o nevertino taip, kaip jis vertinamas dabar. Daugelis jų, išskyrus Beną Jonsoną, niekino jį kaip neišrankų rašytoją ir dar nebaigusį universiteto, kaip daugumas to meto dramaturgų. Pirmąkart kaip dramaturgą Shakespeare'ą paminėjo – irgi niekinamai – vienas iš vadinamųjų „universiteto protų", Robertas Greene'as, pavadinęs jį „išsišokėliu krankliu, kuris <...> dedasi vieninteliu šalyje scenos purtytoju"* (pamflete „Skatiko vertės sąmojus, pirktas už milijoną atgailos"). Galimas daiktas, Greene'o tulžingą sarkazmą padiktavo pavydas, mat jis neturėjo tokio pasisekimo kaip Shakespeare'as; neprilygo

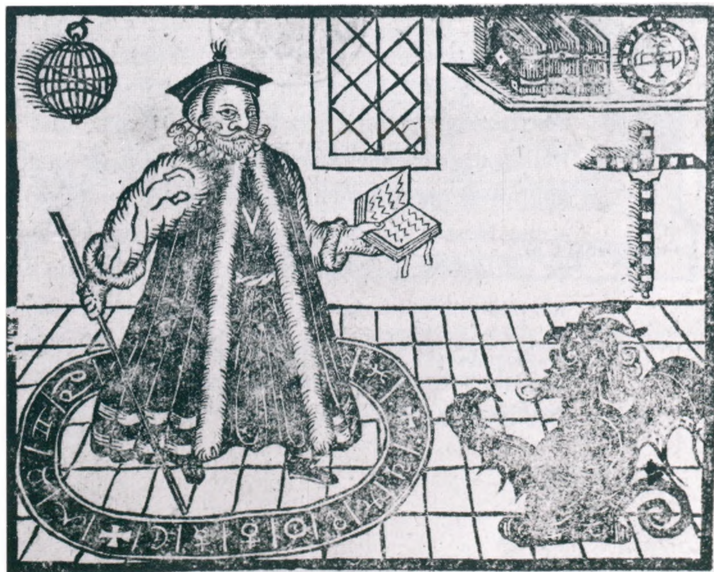
* „An upstart crow <...> and in his opinion the only Shake-scene in the country" – žodžių žaismas: *shake* anglų k. reiškia „purtyti, drebėti". (Vert. past.)

jam ir kiti jo universitetiniai kolegos. Vienas jų, Thomas Kydas, parašė keršto dramą *Ispaniška tragedija* (*The Spanish Tragedy*) ir turbūt ankstesnę *Hamleto* versiją, ir abi šios pjesės galėjo veikti Shakespeare'ą, kai šis rašė didžiausius savo kūrinius.

Naują erą anglų dramos istorijoje savo dramomis atvėrė Kydo draugas Christopheris Marlowe, Kembridžo absolventas, gimęs tais pačiais metais kaip ir Shakespeare'as, bet teatre ėmęs reikštis anksčiau. Vienas iš jo kūrinių yra dramine forma perteikta daktaro Fausto legenda. Išspausdintos šios dramos iliustracijoje regime beišnyrantį iš landos scenos grindyse Mefistofelį, kaip ir biblinių istorijų Šėtoną, apsirengusį juodu kostiumu, kaukėtą. *Il. 84*

Ne tik dramas, bet ir poeziją rašęs Marlowe atsisakė trumpos kapotos rimuotos eilėdaros, kuria buvo rašomos ankstesniosios pjesės, ir subtiliai valdydamas jambinį pentametrą išgrindė kelią Shakespeare'o poetinei dramai. Galbūt jis ir būtų prilygęs Shakespeare'ui šlove, jei nebūtų nudurtas po kivirčo vienoje smuklėje nedaug belikus iki jo trisdešimtojo gimtadienio.

Visiškai kitoks žmogus, jei lyginsime tiek su Marlowe, tiek su Shakespeare'u, buvo Benas Jonsonas. Gavęs gerą išsilavinimą Vestminsteryje, jis nebegalėjo studijuoti universitete, nes patėvis atsiėmė jį iš mokyklos ir privertė mokytis savojo – mūrininko – amato. Kitaip nei Shakespeare'as, Jonsonas visad suvokė stokojąs universiteto diplomo ir

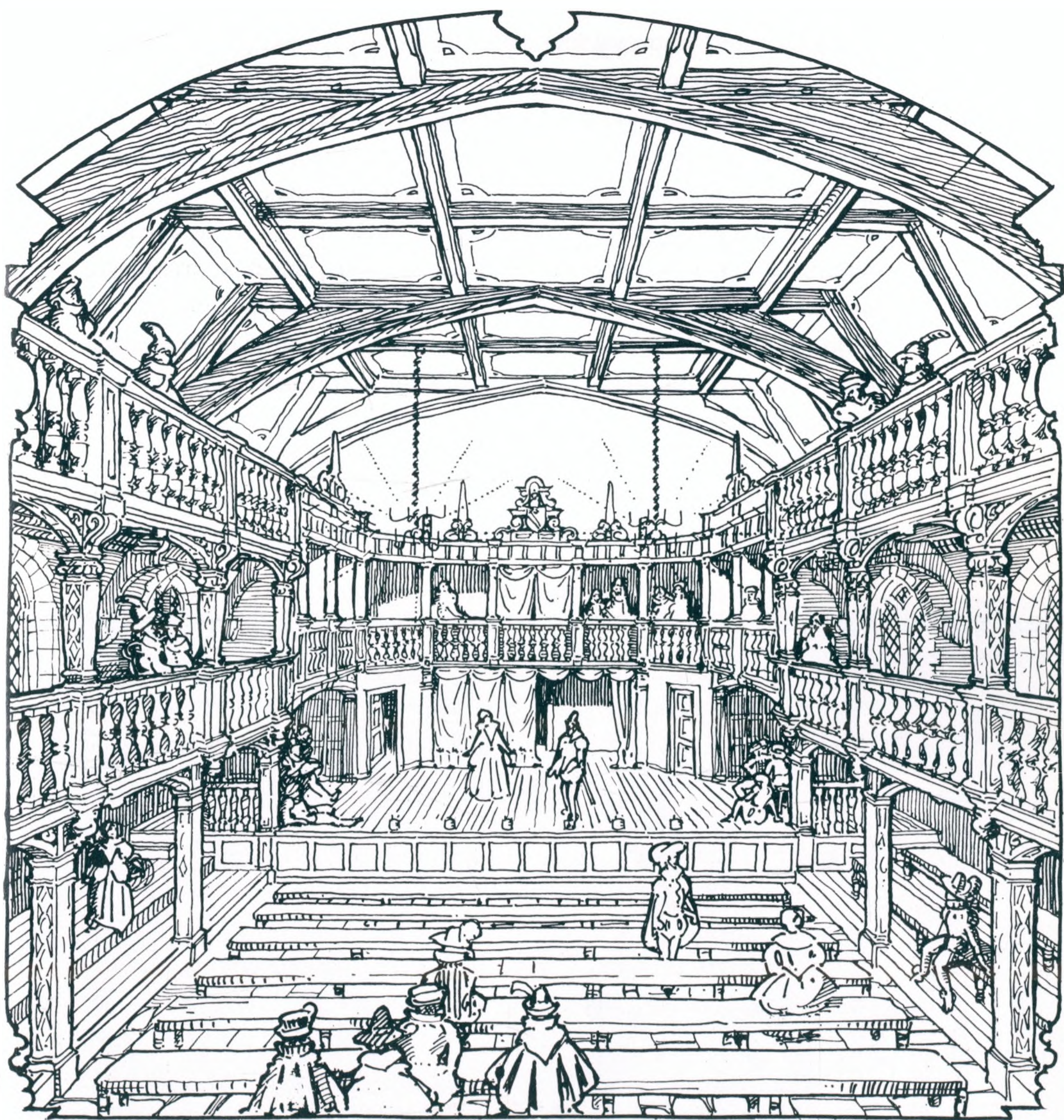


84 Scena iš Marlowe *Daktaro Fausto* (apie 1589); medžio raižinys, 1636 m.

tai nuodijo jam gyvenimą. Nirštantis dėl savo bejėgiškumo, linkęs veltis į konfliktus, jis neretai užsitraukdavo valdžios nemalonę, o keliskart net sėdėjo kalėjime. Tačiau niekas nesutrukdė jam sakyti bei rašyti tai, ką manė esant reikalinga. Jonsoną turbūt labiau negu kurį kitą anglų dramaturgą paveikė Renesansas. Marlowe, Kydas ir Shakespeare'as savo kūryboje išlaikė šiokių tokių ankstesniosios anglų dramos elementų. Jonsonas, apsiskaitęs iš antikinių autorių kūrybos, praturtino savo pjesių kompoziciją nemenka erudicija ir suteikė joms Horacijaus propaguotą penkiaveiksmę formą. Šiuo požiūriu juo sekė pirmieji Shakespeare'o redaktoriai – aktoriai Heminge'as ir Condellas, savo nuožiūra sukarpę į dalis buvusią nenutrūkstamą, laisvai besiliejančią visumą.

Jonsono tragedijos – negyvos ir pamirštos, bet jo satyrinės komedijos, kurių pirmojoje – *Kiekvienam savas ūpas* (*Everyman in His Humour*) – Shakespeare'as vaidino Nouvelą, dar ilgai veikė anglų komedijos raidą, o geriausios iki šiol nepraranda populiarumo.

Visi iki šiol minėti autoriai daugiausia rašė viešiesiems teatrams po
Il. 75, 78 atviru dangumi, tokiems kaip „The Swan“ ar „The Globe“ . Tačiau XVI–XVII a. sandūroje nemaža pjesių buvo parašyta ir uždarų patalpų ar privatiems teatrams, įrengtiems buvusiame dominikonų vienuolyne (Blackfriars) bei kitur. Šie turėjo tą pranašumą, kad juose spektakliai galėjo vykti ir blogu oru ar netgi žiemą, mat jie būdavo dengti stogu ir juos galima buvo apšviesti žvakėmis. Ne tokia gausi, bet labiau išprususi publika reikalavo subtilesnio stiliaus siužetų bei dialogų, taip pat
Il. 85 įmantresnio apipavidalinimo. Antrasis „Blackfriars“ teatras, kaip ir pirmasis, pastatytas senojo vienuolyno griuvėsiuose, labiau negu ankstesnieji Elžbietos laikų teatrai iš pažiūros priminė renesansinius Italijos teatrus. Stačiakampio formos, su scena palei vieną iš trumpesniųjų galinių sienų; žiūrovams šiame teatre buvo suolų eilės tiesiai priešais sceną. Nors iš viešųjų teatrų jis buvo perėmęs galinę sieną scenos gilumoje su durimis ir galerija viršuje, atrodo, šiame teatre būta vienalaikio scenovaizdžio (*simultaneous setting*), tokio, kokį matome renesansinėse
Il. 45–49 Terencijaus scenose, vis dar naudojamose Prancūzijoje. Vėliau taip pat atsirado ir tapytos dekoracijos, per karališkajame dvare rengiamas maskas
Il. 88 atkeliavusios iš Italijos.



85 1597 m. Jameso Burbage'o atstatytasis antrasis „Blackfriars“ teatras – rekonstrukcija. Šis teatras ilgus metus žiemą teikė prieglobstį „Karaliaus žmonėms“, trupei, kuriai priklausė Shakespeare'as, taip pat būdavo išnuomojamas Karališkosios koplyčios ir šv. Pauliaus mokyklų vaikams, vaidinusiems daugelyje čia rodytų pjesių, kurių svarbiausias, *Sintijos linksmybės (Cynthia's Revels)* ir *Eiliakalys (Poetaster),* parašė Benas Jonsonas. Nėra jokių duomenų, kurie patvirtintų, jog naudotos rampos šviesos.

„Blackfriars“ teatre vaidino daugiausia suaugę aktoriai, bet kartais jį išnuomodavo aktoriams berniukams, parinktiems iš šv. Pauliaus ir Karališkosios koplyčios choro mokyklų, – jiems Benas Jonsonas parašė keletą puikių komedijų antikinėmis temomis. Anksčiau jie su didžiuliu pasisekimu vaidino greta esančiame mažesniame teatre; anuomet pjeses jiems daugiausia rašė Johnas Lyly, labiau žinomas kaip romano *Euphues* autorius. Publika, be abejonės, žavėjosi jo dialogo grakštumu ir sąranga, taip pat klastingomis užuominomis į neseniai nuaidėjusius skandalus, kurios jaunų berniukų lūpose turėjo skambėti dar pikantiškiau. Mažiausiai viena Lyly pjesė pirmiausia buvo suvaidinta karališkajame dvare: nors Anglija niekad neturėjo tokio dvaro teatro, koks vėliau tapo įprastas žemyninėje Europoje, nuo seniausių laikų karaliaus dvare būdavo laikomi artistai ir švenčių dienomis visuomet rodomi pramoginiai reginiai. Kalėdų persirengėlių bei karnavalininkų išmonė dvare galbūt neprilygo Italijos

88 (*dešinėje*) Inigo Joneso tragedinė scena. Niekas neįrodo, kad šis eskizas kada nors ▶ naudotas, bet jis akivaizdžiai numatytas privačiam teatrui, kuriame Palladio arką buvo galima suderinti su scenos įrenginiais.

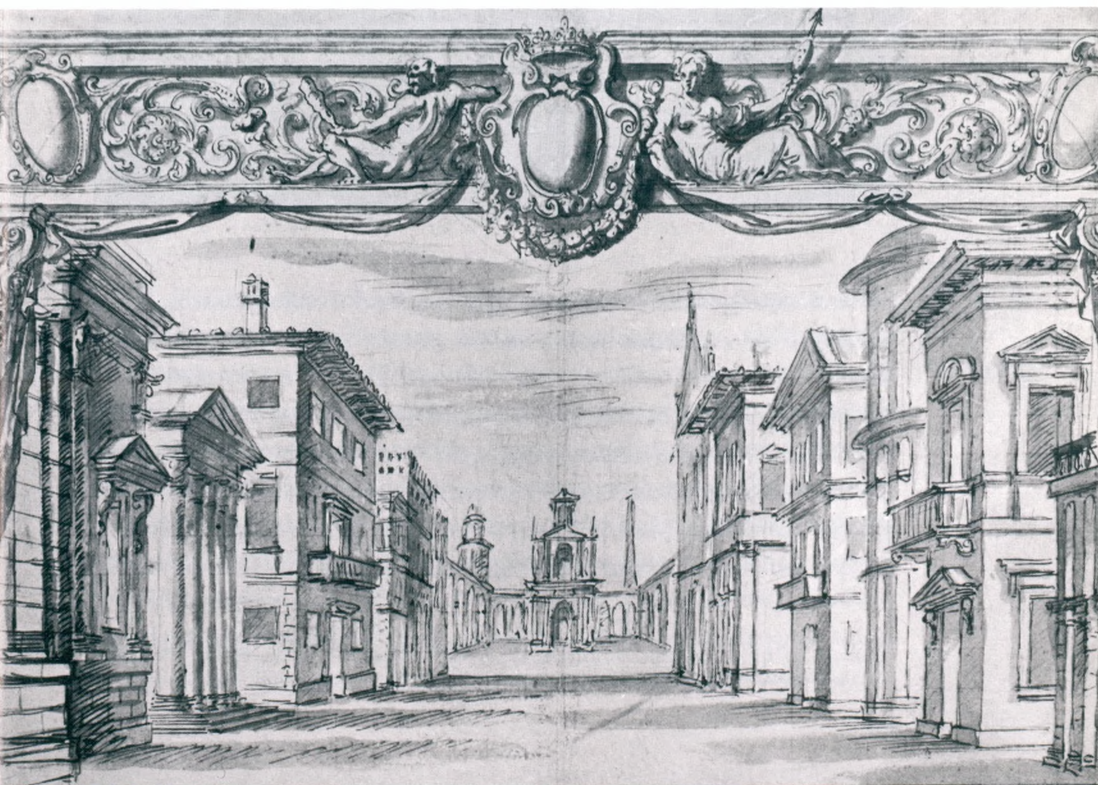
86–87 (*apačioje*) Du Inigo Joneso kostiumų eskizai: kairėje – Pentesilėja iš *Karalienių maskos* (*The Mask of Queens,* 1609); dešinėje – Oberonas iš *Oberono, Fėjų princo* (*Oberon, the Fairy Prince,* 1611).





ir Prancūzijos pramogautojų užmojams, bet vis dėlto tokių būta. Įtraukiami būdavo ir profesionalūs aktoriai, ir, galimas daiktas, Shakespeare'o *Dvyliktoji naktis*, prieš išleidžiant į viešąją sceną, pirmiausia parodyta dvare. Spektaklį reikėjo gerokai pertvarkyti, nes turėjo vykti pritaikytoje salėje, kelioms iš anksto paruoštoms lengvoms konstrukcijoms su drobe pavaduojant pavėsines, uolas ar kambarius, o ne plikoje pakeltoje scenoje kaip „The Globe“ teatre.

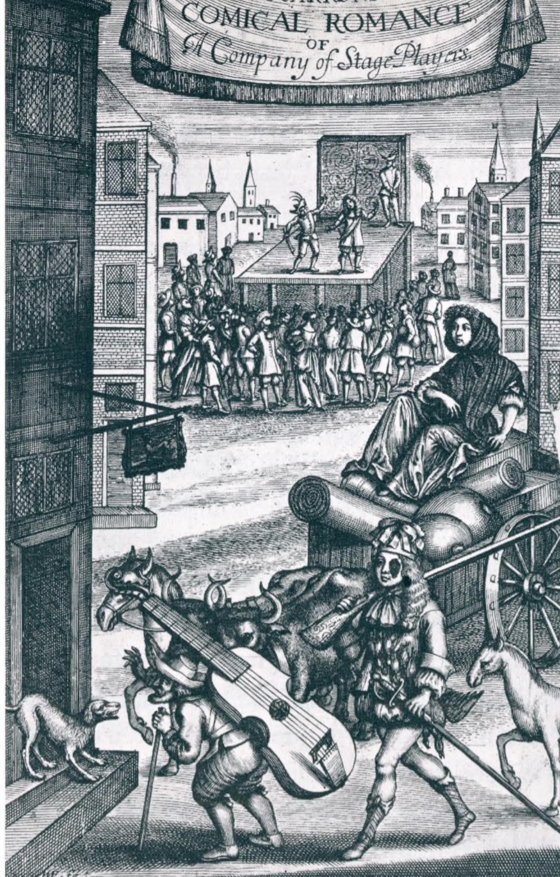
Tačiau kaip tik XVII a. pradžios dvaro maskos stipriau paveikė Anglijos teatro raidą, ypač tos, kurias 1605–1613 m. pastatė Inigo Jonesas, o keletui žodžius parašė Benas Jonsonas. Būdamas dailininkas ir architektas, Inigo Jonesas daug keliavo po Italiją ir ten artimai susipažino su scenos menininkais. Iš jų jis perėmė tapytos fono uždangos su šoniniais kulisais idėją, – šiuos elementus panaudojo „Whitehall“ teatre statytuose spektakliuose. Įdomu pastebėti, kaip tiksliai jo tragedinė scena dera prie





89 Scenos pakyla su rampos šviesomis (pirmąkart pasitaikančiomis Anglijos scenoje) ir su užuolaida užtraukiama būdele gilumoje; iš Franciso Kirkmano *The Wits, or Sport upon Sport*, išspausdinto 1673 m., frontispiso.

Il. 54, 58 Serlio scenovaizdžio. Joneso scenografijos bei kostiumų eskizai, kurių nemaža išliko, nepaprastai puošnūs ir įmantrūs, dėl to negalėjo būti
Il. 86, 87 naudojami to meto viešuosiuose teatruose. Tokiam scenovaizdžiui ir kostiumams reikėjo uždarų patalpų – erdvios salės ar privataus teatro, taip pat ir vienokios ar kitokios prosceniumo arkos. Be to, neretai jie ir dėmesį blaškydavo, atitraukdavo nuo dialogo, ir dėl tos priežasties Jonsonas atsisakė rašyti tekstus maskoms, nenorėdamas, jo žodžiais, varžytis su dailide ar scenos apipavidalintoju. 1637 m. dekoracijos iš dvaro jau buvo atkeliavusios į „Blackfriars" teatrą ir kokia nors modifikuota forma būtų pasiekusios viešuosius teatrus, jei ne įsiplieskęs Pilietinis karas, kuris padarė galą teatro lankymo papročiui.



90 Klajojantys aktoriai ir scenos pakyla, įrengta turgaus aikštėje; apie 1651–1676 m. Nors čia galbūt pavaizduotos sąlygos XVII a. vidurio Prancūzijoje, detalės tikriausiai atitinka bet kurios Europos klajojančių artistų trupės gyvenimo būdą.

Po Shakespeare'o amžiaus anglų teatrą neišvengiamai apėmė nuosmukis. Buvo gerų aktorių, bet nė vienas neprilygo Burbage'ui ir Alleynui; radosi ir neblogų dramaturgų, bet jau neiškilo joks Shakespeare'as ar Jonsonas. Viešųjų teatrų modelis nekito, pastatymų nepraturtino naujovės, kurios būtų galėjusios atgaivinti domėjimąsi teatro menu. Pastatai apsitrynė. Paskutinysis, „The Fortune", pastatytas 1600 m., o 1613 m. atidarytas „The Hope" tebuvo į teatrą pertvarkytas senasis „Bear Garden"* (Meškų sodas). Į privačius teatrus rinkdavosi tik tam

*Taip buvo vadintas netoli „The Globe" teatro buvęs gana panašios struktūros pastatas, kuriame vykdavo meškų ir kitų žvėrių kovos – to meto londoniečių mėgstami reginiai. (Vert. past.)

tikri žiūrovai, dvaro pjesės būdavo kuriamos asmeninei monarcho aplinkai. 1608 m. pradėjusių bendradarbiauti dramaturgų Beaumonto ir Fletcherio rankose šekspyrinė aukštoji tragedija ir žemoji komedija sumišo su romantine drama arba jų iš viso atsisakyta, o imta rašyti pastorales, kaip antai *Ištikimoji piemenė* (*The Faithful Shepherdess*). Jonsono satyra prarado kandumą ir išvirto į švelnią miestelėno ir jo pačios pajuoką Beaumonto komedijoje *Liepsnojančio grūstuvo riteris* (*The Knight of the Burning Pestle*). Panašios pjesės buvo kuriamos rafinuotai auditorijai linksminti, – auditorijai, labai jau nutolusiai nuo nereiklios „The Globe“ teatro publikos, kuriai patikdavo spalvingi netašyti Shakespeare'o juokdariai bei negailestingas Jonsono *Volponės* siautulys. Vienintelis iki 1642 m., kai prasidėjo Pilietinis karas, iškilęs talentas – Johnas Websteris, kurio *Baltasis velnias* (*White Devil*) ir *Malfi Kunigaikštienė* (*Duchess of Malfi*) buvo stiprios itališkojo Renesanso tragedijos su politine intriga, kibirkščiuojančios aistringu eiliuotu dialogu ir statomos labai realistiškai.

Galiausiai paskelbus karą teatras atsidūrė tarp pirmųjų aukų. Teatrai buvo uždarinėjami, vaidinti uždrausta, o aktoriai išsibarstė – vieni įstojo į kariuomenę, kiti prasimanė kokį kitą pragyvenimo šaltinį. Taip raiškiai Beno Jonsono *Baltramiejaus mugėje* (*Bartholomew Fair*) pavaizduotasis puritonas triumfavo, ir Londonui buvo lemta oficialiai likti be teatro iki pat 1660 m., nors kartkartėmis vogčia ir būdavo suvaidinami trumpi spektaklėliai. Kai kurios iš šių trumpų pjesių vėliau išspausdintos leidinyje
Il. 89 *The Wits,* kurio frontispise pavaizduoti aktoriai scenoje, panašioje į „The Globe“, tačiau su netikėta naujove – rampos šviesomis.

Anglų teatrinė tradicija dar ilgai negalėjo atsigauti po šio sukrėtimo – aštuoniolikos metų be teatro. Žmonės prarado įprotį lankytis teatre, vyresnioji aktorių karta beveik be pėdsako išnyko, o kai teatras 1660 m. vėl ėmė veikti, jis jau nebeturėjo to stipraus tęstinumo jausmo, kuris būdingas, pavyzdžiui, prancūzų teatrui, nors Prancūzija, o per Prancūziją – Ispanija darė reikšmingą įtaką naujajam Anglijos scenos gyvenimui.

Ispanijos ir Prancūzijos aukso amžius

Nors Anglijos ir Ispanijos teatrų raida klostėsi lygiagrečiai, o šių kraštų teatrų pastatai turi daugybę panašumų, atrodo, jog jie tarpusavy neturėjo jokių ryšių ar kontaktavo labai menkai, – matyt, tai sąlygojo politinė situacija. Vos keletui metų praėjus po Londono „Teatro“ atidarymo (1576), minimi Ispanijoje gastroliuojantys anglų akrobatai – jie galėjo parnešti Burbage'ui ir Henslowe žinių apie naujausius Madrido pastatus. Tačiau, regis, Ispanijos aukso amžiaus dramos anglų dramaturgams buvo taip pat nepažįstamos kaip jų pačių kūriniai – ispanams. Ir tik po Restauracijos ispanų draminė literatūra per Prancūziją ėmė daryti šiokį tokį poveikį Anglijoje.

Ankstyvoji ispanų teatro istorija – religinių pjesių nebe lotynų kalba atsiradimas, iš liaudies šaltinių išaugę pasaulietiniai farsai ir renesansinės komedijos, vaidinamos Serlio perspektyvinę scenografiją primenančiame gatvės scenovaizdyje, – artima italų bei kitų Europos šalių teatro raidai. Iš pradžių šis procesas buvo glaudžiai susijęs su besirandančiu Portugalijos teatru, iš tikrųjų ir vienas pirmųjų dramaturgų, Gilis Vicente, buvo portugalas. Jo, taip pat jo amžininkų pjesėse jau ryškėja dvi temos, vėliau tapsiančios svarbiomis, – tai pastoralė ir romantinė istorija. Kaip tik šią to meto riterinę bei romantinę tendenciją siekė pašiepti 1499 m. pasirodęs draminės formos prozos kūrinys *La Celestina*, nors ir neskirtas vaidinti scenoje (mat sudarytas iš dvidešimt vieno veiksmo), bet tikriausiai skaitytas garsiai, kaip ir Terencijaus bei Senekos dramos; jo gyvas realistiškas dialogas bus gerokai paveikęs vėlesnių dramaturgų kūrybą.

Vienas iš pirmųjų šiuolaikine prasme „teatro žmonių“ Ispanijoje buvo Lope de Rueda, aktorius ir vadovas, taip pat keleto trumpų farsų, *pasos*, autorius, – pastarieji būdavo skirti prablaškyti publiką tarp rimtesnio turinio pjesių veiksmų, kai jo trupė su šiomis dramomis keliaudavo, vaidindama didikų menėse ir kiemuose tarp pastatų, arba *corrales*. Šie



91 Lope de Vega (1562–1635), pirmasis iškilus Ispanijos dramaturgas, laikytinas ir ispanų teatro įkūrėju; M. S. Larmonos raižinys.

92 (*apačioje*) „Corral del Príncipe" teatras Madride; Juano Combos XVII a. rekonstrukcija. Įstabus panašumas su elžbietinio „smuklės kiemo" žiūrovams skirta erdve (žr. *il. 74, 75*). Atkreiptinas dėmesys į pavaizduotą vidinę sceną (žr. p. 78).

93 (*apačioje, dešinėje*) Kaukių balius „Teatro del Príncipe" Madride; 1766 m. L. Paret tapybos darbas. Palyginę šį paveikslą su *il. 92*, pastebime ryškią italų operos teatro įtaką ispanų teatro architektūrai.

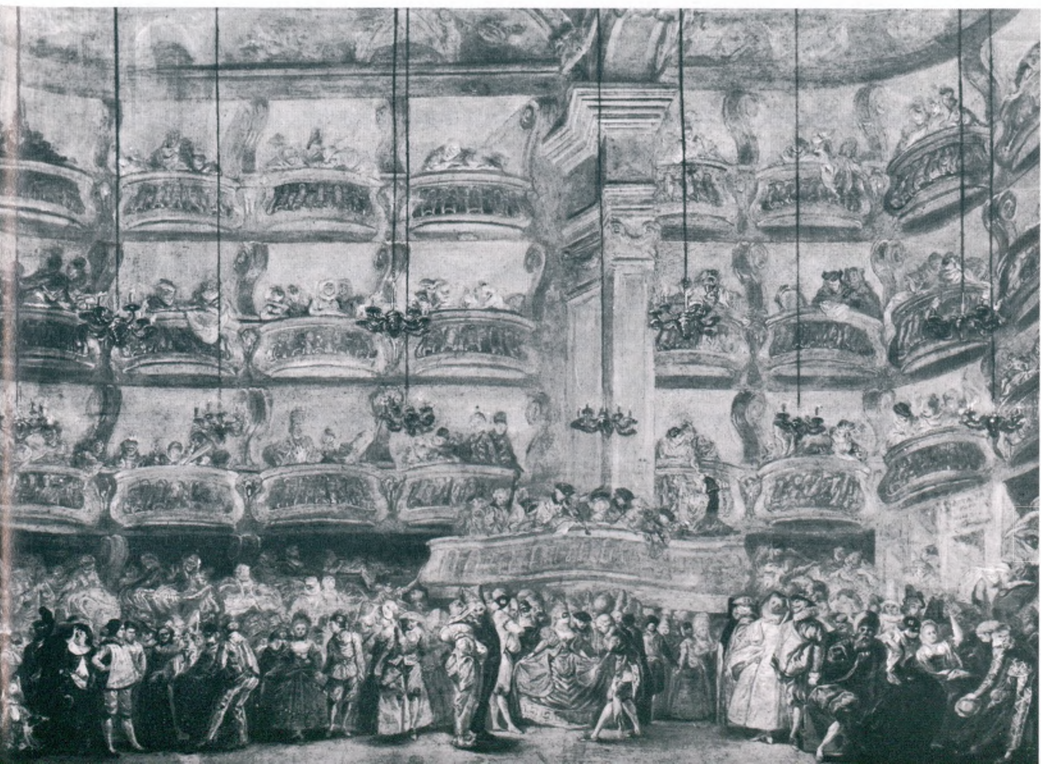
kiemai, kaip ir Anglijos užeigų kiemai, sudarė lyg tyčia spektakliams pritaikytą erdvę, ir kai buvo pastatyti pirmieji profesionalūs teatrai, jie turėjo keletą *corral* būdingų ypatumų. Publika stovėdavo kieme (*patio*) arba sėdėdavo jį supančioje galerijoje bei ložėse. Specialią galeriją turėjo moterys, o už scenos, įsiterpiančios į publikai skirtą erdvę, buvo balkonas, į kurį patekdavai laiptais. Scenos gilumos siena turėjo duris ir langus, neabejotinai egzistavo ir vidinė scena, panaši į daug ginčų sukėlusią elžbietinio teatro vidinę sceną, atidengiamą atitraukiant užuolaidą. Scenos grindyse taip pat atsiverdavo landos, būta mašinų, kuriomis prireikus iš viršaus būdavo nuleidžiami debesys, sostai ar dievybės. Viskas iš tikro labai priminė Londono teatrus. Keletas šių teatrų pastatyta įvairiose Ispanijos vietovėse, bet du svarbiausieji – „Corral de la Cruz“ (1579) ir „Corral del Príncipe“ (1582) – buvo Madride. Kai po daugelio metų Madrido teatrai buvo perstatyti italų maniera, iškiliausiasis savo pavadinime – „Teatro del Príncipe“ – išlaikė anų dienų aidą.

Il. 92

Il. 74, 75

Il. 93

Profesionaliajam aktoriui Ispanijoje didelę įtaką darė *commedia dell'arte* trupių apsilankymai, ypač Ganassos vadovaujama trupė. Veikiant



italų teatrui, padaryta scenos struktūros pakeitimų, kad statyti spektaklius taptų patogiau, įtvirtintas ir aukštesnis vaidybos lygis. Vienas iš autorių, kurių daugelį tiesiogiai veikė Antikos dramaturgai, ypač Seneka, arba to meto italų rašytojai, buvo ir Cervantesas. Be nemirtingojo *Don Kichoto*, jis parašė dešimt pjesių ir keletą trumpų interliudų, arba *entremeses*, rodomų tarp veiksmų jo ilgosiose dramose, – iš pastarųjų geriausia pripažinta vienintelė jo plunksnai priklausanti tragedija *Numancia*. Anuomet Ispanijoje pjeses tiesiog iš autoriaus pirkdavo jas statyti norinčių trupių vadovai. Aktoriai su vadovais sudarydavo sutartis metams ir gaudavo nustatytus atlyginimus, panašiai kaip Henslowe trupė Londone, bet ne kaip Shakespeare'o „The Globe".

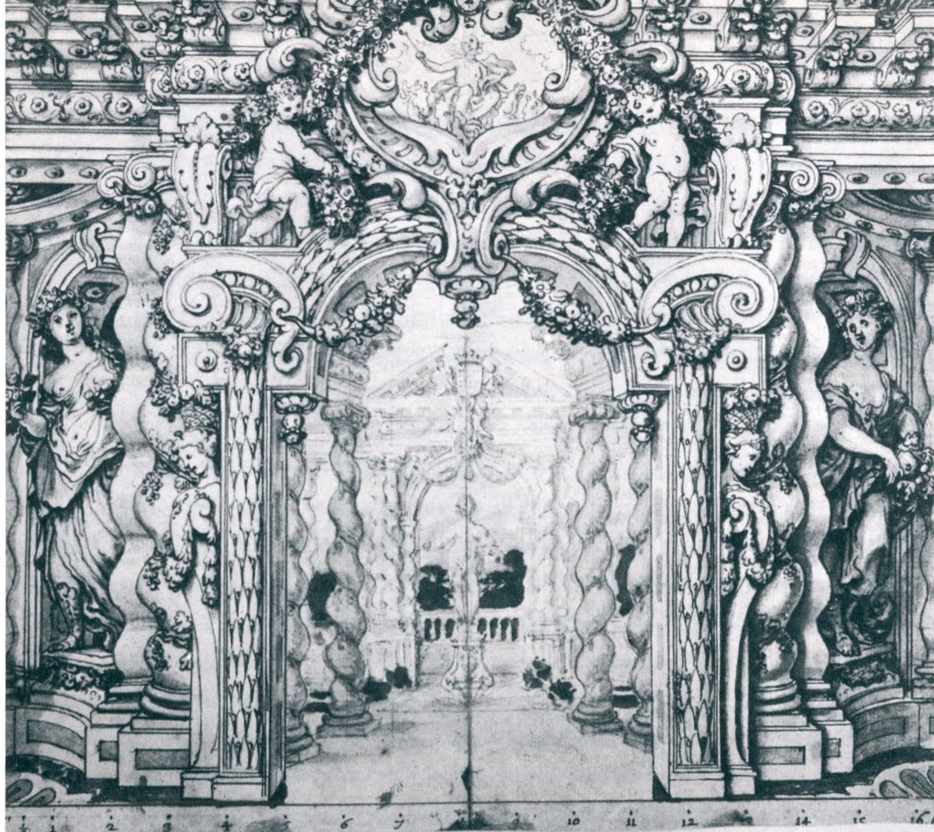
Teatro statusą Ispanijoje nepajudinamai įtvirtino pirmojo iškilaus ispanų
Il. 91 dramaturgo – Lope de Vegos – ryškus ir produktyvus talentas. Manoma, jog jis parašęs tūkstantį du šimtus dramų, iš kurių išlikusios apie septynis šimtus penkiasdešimt. Šitoks mastas liudija ne tik apie autoriaus kūrybinius sugebėjimus, bet ir apie nenumalšinamą publikos troškulį žiūrėti vis naujus kūrinius, troškulį, kurį pasotinti puikiai sugebėjo Lope de Vega, kitados vadintas „gamtos anomalija". Jo pjesėse, parašytose laisvomis eilėmis, neaplenkiama jokia įmanoma tema – religinė, istorinė, pastoralinė ir socialinė; jos piešia idealizuotą krikščionišką, tiksliau – katalikišką visuomenę, griežtai padalytą į tris luomus: karalių, kilmingųjų ir prastuomenės (dažniausiai valstiečių). Karalius valdo, padedamas savo didikų; prastuomenė yra valdoma. Tačiau valdovai turi ne tik teises, bet ir pareigas, o valstiečiai – ne tik pareigas, bet ir teises. Tokiame kontekste plėtojasi ir dramos *Avių šaltinis* (*Fuenteovejuna*) veiksmas: vaizduojamas ne tik kaimiečių maištas prieš žiaurų siuzereną (dėl to kai kurių sluoksnių ši pjesė laikoma pirmąja komunistine klasių kovos drama), bet ir siuzereno maištas prieš karalių. Taigi didikas nevykdo pareigų nei valdiniams, nei valdovui, ir darnai atkurti jis turi būti nušalintas.

Turtingas komizmo šaltinis Lope de Vegos kūryboje yra kontrastas tarp pagedusio miesto (kuriame gyveno diduma jo viduriniosios klasės žiūrovų) ir dorybingo kaimo. Kaip ir Benui Jonsonui, miestelėnų visuomenės ydų plakimas tapo geru satyrinės dramos šaltiniu, ypač Lope

de Vegos jaunesniojo amžininko Juano Ruízo de Alarcóno kūryboje. Gimė jis Meksikoje ir dar vaikas atvyko Ispanijon. Buvo luošas, ir galbūt jo fizinės negalios keliama pajuoka gali paaiškinti ir pateisinti jo kūrinių kandų geluonį ir neslūgstantį priešiškumą kitiems rašytojams, ypač Lope de Vegai. Nors Alarcóno pjesės išradingos ir gerai suręstos, Ispanijoje jos nebuvo tokios mėgstamos kaip Prancūzijoje. Blaivaus proto ir elegantiškas, prancūzų dramaturgams jis pasirodė esąs tinkamesnis pavyzdys negu žaižaruojantis Lope de Vega.

Kai net ir Lope de Vegos trykštanti energija ėmė blėsti, jo, kaip svarbiausio ispanų dramaturgo, vietą užėmė Pedro Calderónas de la Barca, kurio išlikusių dramų esama apie du šimtus. Ankstyvąsias sudaro intrigos komedijos, varijuojančios garbės temą, ir moralinės bei socialinės komedijos, rašytos viešajam teatrui. Iš jų turbūt žinomiausia yra *Salomėjos alkaldas* (*El alcalde de Zalamea*), ydos ir dorybės studija, lokalizuota aplinkoje, primenančioje Lope de Vegos tvarkingos, griežtai klasinės to meto Ispanijos visuomenės vaizdinį. Dvaro teatrui Buen Retiro rūmuose – „Coliseo“, – atidarytam 1640 m., Calderónas rengė nepaprasto prašmatnumo mitologinius spektaklius, siekdamas panaudoti visas naujausias italų perspektyvinės scenografijos ir paslėpto apšvietimo priemones, kurios šiame teatre buvo įrengtos. Įdomu, kad viename jo dvaro spektaklio scenografijos eskize akivaizdžiai pritaikyti kulisai ir fono uždanga, todėl dekoracijos tampa realistiškesnės negu įprasta ano meto *Il. 95*
eskizuose. Šių dvaro spektaklių sėkmė nemenkai prisidėjo prie nuosmukio, apėmusio komercinį teatrą po Calderóno mirties, ir prie importuotos italų operos išpopuliarėjimo.

Dar jaunystėje Calderónas, 1651 m. įšventintas kunigu, buvo parašęs keletą religinių dramų, *autos sacramentales*, o antroje gyvenimo pusėje jau rašė vien tik jas. Profesorius A. A. Parkeris monografijoje apie religinę Calderóno kūrybą vadina jį „giliausia ir tiksliausia prasme teologiniu poetu ir dramaturgu, kurio palikimas savaime ne tik vertingas, bet ir unikalus“. Žymiausia jo *autos* – *Didysis pasaulio teatras* (*El gran teatro del mundo*) – plėtoja temą „visas pasaulis – tai scena“, kurioje kiekvienas žmogus visą savo gyvenimą vaidina Dievo jam gimstant

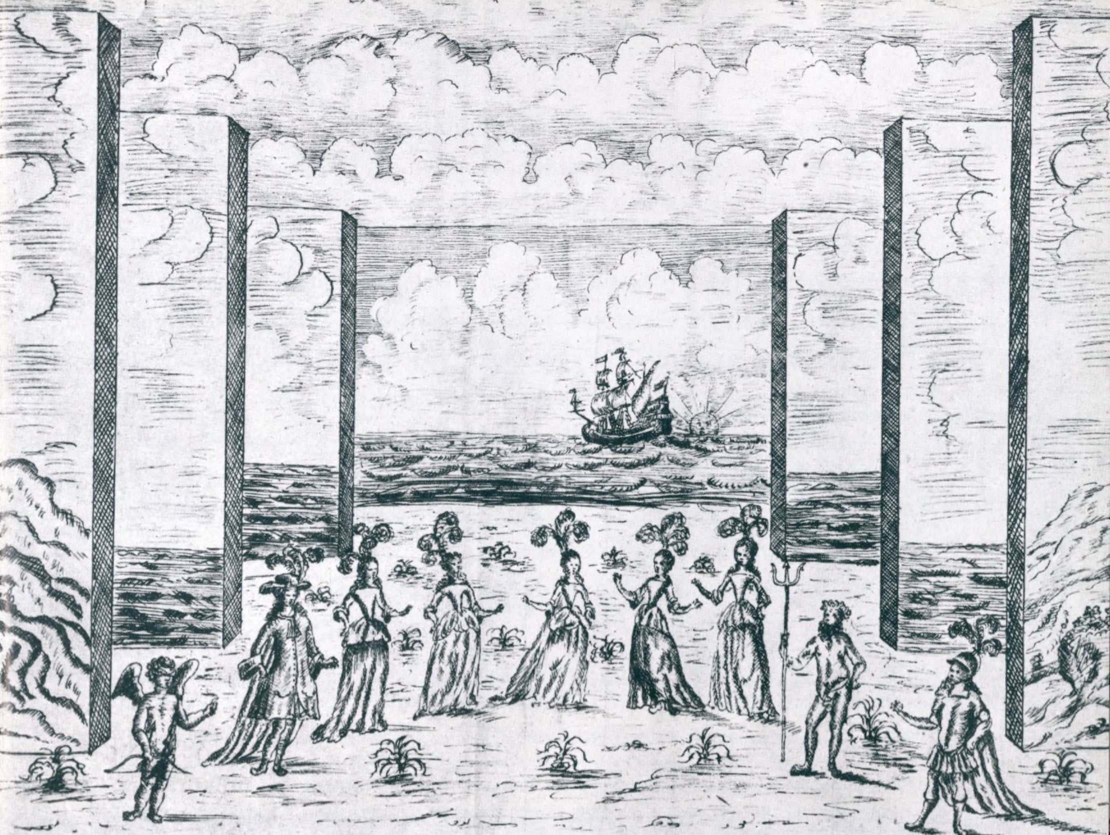


94 Eskizas dvaro teatrui Ispanijoje, priskiriamas F. Ricci, apie 1680 m., liudija apie ispanų baroko architektų Churriguerų, klestėjusių nuo 1680 m., įtaką.

skirtąjį vaidmenį. Nors Calderónui ir stigo Lope de Vegos lengvumo ir geliančios Alarcóno satyros, jis subtilus rašytojas bei nepaprastai didis plunksnos meistras, jo pjesėms buvo lemta reikšmingai paveikti Europos teatrą, tų pjesių įtaka prasiskverbė netgi į Angliją.

Dar vienas Lope de Vegos amžininkas, kurio kūryba vėliau dažnai išnirs Europos draminėje literatūroje, buvo Tirso de Molina, didelės psichologinės įtampos rašytojas, puikiausiai perteikiantis moterų charakterius; jis parašė pirmąją dramą pagal legendinę Don Chuano istoriją.

Nors ankstyvoji ispanų scena labai priminė angliškąją, joje vaidintos visiškai kitokios pjesės, ir anglų žiūrovams sunkiausiai suvokiamos yra



95 Scenografija vienai Calderóno dramai (1690), kulisai ir scenos fono uždanga – itališko stiliaus. Fone matyti laivas, kuris tuoj suduš, pirmame plane – Kupidonas, Eolas, jūros nimfų choras, Neptūnas ir Marsas.

dramos, besisukančios apie garsiojo *pundonor*, garbės reikalo, ašį. Jose veiksmas svarbesnis nei charakteriai, o moralės tema supaprastinama iki bendrybių. Jokių pustonių, blogas poelgis pripažįstamas blogu net paties jį įvykdžiusio asmens. Nėra jokių lengvinančių aplinkybių, todėl piktadarys privalo būti nubaustas, nors bausmė skaudžiai atsiliepia ir nekaltajam.

Kaip tik šis ispanų teatro bruožas – turbūt būdingiausias, nors nebūtinai pats populiariausias ar vaisingiausias – padarė tokią stiprią įtaką Prancūzijoje, kad modernusis prancūzų teatras savo atskaitos tašku laiko *Sidą* (*Le Cid*), Pierre'o Corneille'io dramą apie Ispanijos nacionalinio herojaus jaunystę, pastatytą 1637 m. Jos siužetas puikiai iliustruoja *Il. 101*

ispaniškąjį *pundonor*, mat sūnus šioje dramoje atkeršija už žilagalvio tėvo įžeidimą, nužudydamas savo sužadėtinės tėvą. Iki 1637 m. prancūzų teatro raida klostėsi daugmaž ta pačia trajektorija kaip ir teatras kitur. Bet 1548 m. Kančios brolijai, turėjusiai monopolinę teisę vaidinti Paryžiuje, buvo uždrausta rodyti vulgarias ir supasaulietintas pjeses, sudariusias jos tradicinį repertuarą. Tokiomis aplinkybėmis komercinis teatras galėjo laisvai žengti savo keliu. Šį procesą uždelsė pilietinio karo sūkuriai, ir XVI amžius, Anglijoje ir Ispanijoje galutinai įtvirtinęs profesionalųjį teatrą, Prancūzijoje buvo eksperimentų ir sumaišties laikas. Tačiau vietinius farsus bei *soties* galiausiai nustelbė Renesansas. Nustumtos į šalį tapo ir biblinės istorijos, o įsigalėjo naujoji drama, kurią klasikinėmis temomis kūrė naujovišką išsilavinimą gavę mokslo žmonės. Kitaip negu anglų dramaturgai, lygiomis dalimis maišydavę rimta ir linksma, prancūzų rašytojai vadovavosi, jų supratimu, klasikiniu modeliu ir griežtai skyrė viena ir kita, – šių griežtų ribų vėliau laikysis ir dar labiau jas sugriežtins

98 (*dešinėje*) Prancūzų aktoriai „Hôtel de Bourgogne“ teatre, Paryžiuje, apie 1630 m. Scenoje – Turlupinas, Gaultier-Garguille'is ir Gros-Guillaume'as (žr. taip pat *il. 99, 100*), įdomiai primenantys Arlekiną, Pantalonę ir Pedroliną (arba Pulčinelą). ▶

96 (*apačioje*) Italų *commedia dell'arte* artistai Prancūzijoje; iš rinkinio *Recueil Fossard*, apie 1577 m. Nors veikėjams duoti prancūziški vardai, vidurinysis aiškiai yra Pantalonė, o moteris – Frančeskina.



97 Vienalaikis scenografo Mahelot scenovaizdis su medžiais, gatve ir namu, skirtas Alexandre'o Hardy *Cornélie*, vaidintai „Hôtel de Bourgogne" teatre, Paryžiuje, 1625–1635 m.

XVII a. dramaturgai. Tačiau pirmojo profesionalaus prancūzų dramaturgo Alexandre'o Hardy rankose šis principas kiek pakito. Daugybę tragikomedijų jis parašė artistų ir artisčių trupei, kurią pelnytai galima laikyti pirmaisiais profesionaliais prancūzų aktoriais, vaidinusiais
Il. 96 Paryžiuje, nors juos jau ir buvo aplenkusios *commedia dell'arte* trupės; prancūzų scena niekada nepriklausė vien vyrams, nuo pat pradžių čia buvo jaunų ir dailių iškilių artisčių. Vadovaujama Valleran-Lecomte'o, ši
Il. 98 trupė įsitvirtino senajame „Hôtel de Bourgogne" teatre, kurį jiems išnuomojo Kančios brolija. Tai buvo siaura pailga patalpa – Paryžius niekada neturėjo teatrų be stogo, kaip Londonas ir Madridas – su scenos pakyla viename gale. Priešais ją buvo duobė vien statiems žiūrovams, už jos į viršų kilo suolų eilės, o šonuose rikiavosi ložės. Ir sceną, ir žiūrovų salę apšviesdavo žvakės, ir visos pjesės būdavo statomos su senovišku
Il. 97 vienalaikiu scenovaizdžiu, matomu Mahelot, Valleran-Lecomte'o trupės scenografo, eskizuose. Jie liudija italų scenografiją dar neišstūmus senųjų formų. Pačios dramos tam tikra prasme virsdavo retorikos pratybomis, mat kiekvienas aktorius deklamuoti savo eilučių prisiartindavo prie scenos krašto, o paskui pasitraukdavo, užleisdamas vietą kitam.

Neilgai trukus Paryžius jau džiaugėsi keliais teatrais, visais to paties plano, ir juose buvo rodomas įdomus pjesių mišinys: užsilikusios misterijos bei moralitė gyvavo greta naujų dramų, parašytų veikiant italų ar klasikinei dramaturgijai. Daugiausia vaidinta pastoralių arba tragikomedijų; komedijos tikrąja to žodžio prasme, atrodo, nebuvo populiarios. Tačiau farsus publika vis dar labai mėgo, ir žymiausi ano
Il. 98–100 meto aktoriai buvo farsų artistai Turlupinas, Gaultier-Garquille'is ir Gros-Guillaume'as. Vis dėlto jau radosi ir rimtų gerų aktorių, pasirengusių imtis prancūzų didžiųjų dramaturgų kūrinių, kai šie pagaliau pasirodė. Montdory ir panelė de Villiers su prityrusia aktorių grupe nedvejodami ėmėsi
Il. 101 interpretuoti *Sidą*, pasirinktą statyti jų teatre „Marais".

Elžbietos epochos drama natūraliai tarpo dramaturgų, kurie dažniausiai taip pat vaidindavo scenoje, rankose. Prancūzų tragedijos forma – kodifikuoti laiko, vietos ir veiksmo vienumai, kuriuos literatūros kritikai perėmė iš Aristotelio veikalų, – buvo primesta iš šalies. Pirmiausia šie

100 Kelių klodų paveikslas (apie 1670 m.), kuriame XVIII a. 4-ojo dešimtmečio prancūzų aktoriai, kai kurie išsaugę iš *commedia dell'arte* personažų, vaizduojami pramaišiui su trim dešimtmečiais vėliau gyvenusiais aktoriais, be kitų – Molière'u ir Poissonu. ▶



99 Svarbiausieji „Hôtel de Bourgogne“ komikai, apie 1630 m. Trejetas dešinėje kiek primena *commedia dell'arte* kaukes, bet jau virtę tikrai prancūziškais personažais, o štai (kairėje) pagyrūniškas anų laikų Il Capitano dabar tapęs blankesniu Le Capitaine Fracasse, statistu (*figurant*).

vienumai pritaikyti pastoralėje, išpopuliarėjusioje pasirodžius išverstai Tasso *Amintai*. Kovos dėl trijų vienumų istorija priklauso veikiau literatūros, o ne teatro istorijai. Apribojimai, kurių būtų nepakentę anglų dramaturgai, atitiko prancūzų tvarkos ir padorumo pomėgį, ir regis, tos pjesės, kurių autoriai laikėsi šių taisyklių, susilaukdavo didesnės sėkmės ir geresnio žiūrovų įvertinimo, negu tos, kurių autoriai jų nepaisė. Tai, kad veiksmas vyko uždaroje erdvėje – rūmų kiemelyje ar kambaryje, – o konfliktas būdavo išsprendžiamas per apibrėžtą laiką, paprastai per dvidešimt keturias valandas, neabejotinai stiprino įtampą ir darė žiūrovams atitinkamą įspūdį.

Corneille'is, kuriam tenka didžiosios prancūzų draminės epochos pradininko laurai, gimė Ruane, kur jo pirmąją komediją suvaidino klajojanti trupė, atgabenusi į miestą keletą Hardy dramų. Corneille'is persikėlė į Paryžių, parašė dar keletą dramų, galop Richelieu jį pasitelkė draminės literatūros srity padaryti tvarką – nors tokiai vergiškai tarnybai pagal savo temperamentą dramaturgas visiškai netiko, – ir tada jo dėmesį patraukė *Las Mocedades del Cid*, pjesė-kronika apie didžiojo ispanų didvyrio žygius, parašyta Castro y Bellvís, Lope de Vegos amžininko. *Il. 101* Šią istoriją jis panaudojo kaip pagrindą savo tragikomedijai *Sidas*, kuri, nors ir apkaltinta brangiųjų vienumų pažeidimu, o todėl kritikų visuotinai nepripažinta, vis dėlto pelnė autoriui iškiliausio Prancūzijos dramaturgo laurus. Tokią savo padėtį Corneille'is dar sutvirtino parašydamas virtinę puikių tragedijų klasikiniais siužetais. Pasisėmęs įkvėpimo iš ispaniškų *Il. 102* šaltinių, jis taip pat sukūrė ir neprastą komediją *Melagis* (*Le Menteur*), paremtą Alarcóno drama apie žmogų, kuris nuolat taip sklandžiai meluoja, kad kai ima sakyti tiesą, juo niekas netiki.

Corneille'is liovėsi rašyti tik maždaug likus dešimčiai gyvenimo metų, ir vienas iš jo kūrinių – pasigėrėtinas klasikinis reginys *Andromeda* *Il. 103* (*Andromède*), parašytas norint pademonstruoti didžiojo Torelli Prancūzijon atsigabentą itališką scenografiją bei mechanizmus. Vėlyvuoju laikotarpiu su Corneille'iu ėmė varžytis jaunasis Jeanas Racine'as, dramaturgas, kuriam buvo lemta dar labiau ištobulinti vyresniojo varžovo pradėtą tragedijos formą. Geriausia Racine'o drama – *Fedra* (*Phèdre*) –





101–102 Raižiniai iš 1764 m. Corneille'io pjesių leidimo: (*kairėje*) *Sidas*, 1637 m.; (*dešinėje*) *Melagis*, 1643 m.

103 Giacomo Torelli scenografija Corneille'io pjesei-reginiui *Andromeda*, 1649 m.

liudija visas jo talento dovanas. Lyrinis jos dialogo grožis, psichologijos
subtilumas, glaudžiai suausto siužeto įtampa daro ją draminės literatūros
šedevru. Pagrindinį vaidmenį, tapusį egzaminu visoms į meno aukštumas
Il. 104 pretenduojančioms aktorėms, pirmąsyk suvaidino panelė Champmeslé,
Il. 106 interpretavusi taip pat ir daugelį kitų Racine'o herojų, be kitų, Berenikę
to paties pavadinimo tragedijoje, ir kurį laiką buvusi jo meilužė. Racine'as
Il. 105 parašė tiktai vieną komediją, *Les Plaideurs*, paremtą Aristofano
Vapsvomis. Iš devynių jo tragedijų, be *Fedros*, turbūt puikiausia yra
Britannicus, dar ir šiandien neišbraukiama iš „Comédie-Française"
repertuaro.

Racine'ui teko laimė rašyti teatrui, turėjusiam keletą įsitvirtinusių trupių, besivaržančių prašmatnumu ir vaidybos lygiu. Tačiau jo augančiai reputacijai pakenkė piktavalių sąmokslininkų grupelė, išgarbsčiusi antrarūšio dramaturgo pjesę ta pačia Fedros tema ir pakišusi koją pirmajam šios Racine'o tragedijos pastatymui. Dėl išgyventų nemalonumų, prisidėjus dar pasiūlymui užimti pelningą postą Liudviko XIV dvare, o gal paskatintas kokių pavėluotai sąžinę užplūdusių griežto auklėjimo įdiegtų skrupulų, Racine'as nusprendė pačiame jėgų sužydėjime mesti teatrą. Vieninteliai jo vėliau parašyti draminiai kūriniai – tai švelnios ir poetiškos pjesės bibline tematika *Esther* ir *Athalie*, kurias užsakė ponia de Maintenon vaidinti jos pačios įkurtoje Saint-Cyr vienuolyno mokykloje neturtingų aristokratų dukterims.

Vienas iš pirmųjų teatrinę karjerą pradedantį Racine'ą padrąsino
Il. 108, 111 Molière'as, žymiausias Prancūzijos komedijų autorius ir galbūt, jei nekalbėsime apie Aristofaną, neprilygstamas visoje Europos teatro istorijoje. Smulkaus dvariškio sūnus gavo išsilavinimą jėzuitų kolegijoje, kur su juo drauge mokėsi princas de Conti, vėliau jo globėjas, ir Cyrano de Bergeracas. Galimas daiktas, būsimasis dramaturgas dalyvavo spektakliuose, kuriais garsėjo jėzuitų mokyklos, ir tai, sykiu su užsimezgusia draugyste su aktorių Béjart'ų šeima, turbūt ir pakreipė jo mintis teatro link. Neryžtingai pamėginęs studijuoti teisę, dvidešimt vienerių metų jis palieka namus, atsisako savo tikrojo vardo – Jean Baptiste Poquelin – ir pasivadina Molière'u. Pirmuosius pasirodymus drauge su

104 Panelė Champmeslé (1642–1698), pirmoji „Comédie-Française“ primadona.

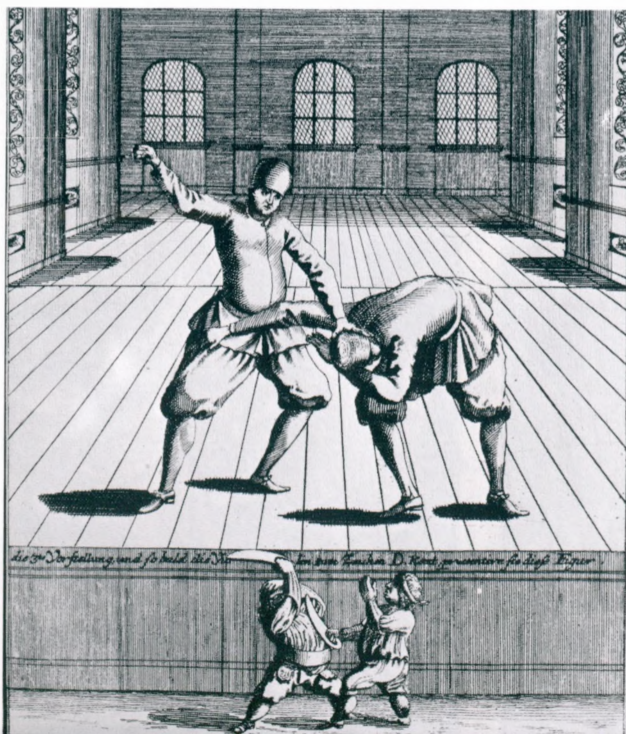


105–106 Raižiniai iš 1676 m. Racine'o pjesių leidimo: (*kairėje*) scena iš jo vienintelės komedijos *Les Plaideurs* (1668), paremtos Aristofano *Vapsvomis*; (*dešinėje*) *Bérénice*, paremta Svetonijaus epizodu ir pirmąkart suvaidinta 1670 m. „Hôtel de Bourgogne“, panelei Champmeslé atliekant pagrindinį vaidmenį.





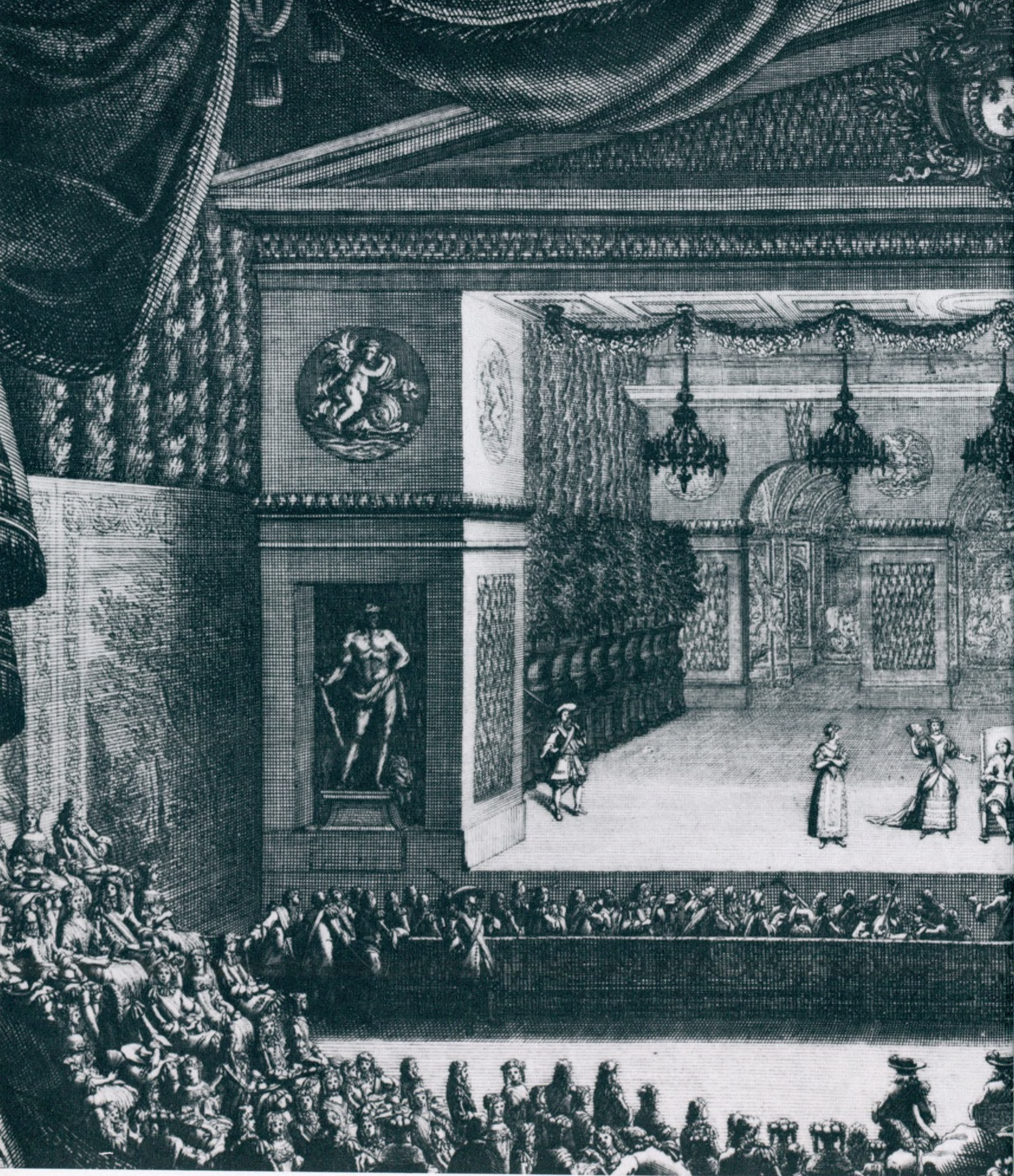
Bejart'ais ir keletu jų draugų jis surengė viename pertvarkytame Paryžiaus teniso korte, – šiam žaidimui skirta patalpa lengvai pertvarkoma teatro tikslams, kaip galima pamatyti egzistuojančiame korte Hampton Courte, prie Londono; šitaip naudoti daugelis Prancūzijos kortų. Deja, „L'Illustre-Théâtre" pavadintasis Molière'o draugų teatras neturėjo pasisekimo, tad trupė leidosi į provinciją ir ėmė gyventi įprastą to meto klajojančių artistų gyvenimą. Daugiau kaip trylika metų trupė, kurios vadovu netrukus tapo Molière'as, klajojo po Prancūziją, vaidindama improvizuotus farsus
Il. 107 *commedia dell'arte* stiliumi (daugelį jų pats Molière'as adaptavo) ir kaupdama vertingą patirtį, kol 1658 m. spalio 24-ąją, atmintiną prancūzų teatro istorijos dieną, pasirodė Luvre Liudvikui XIV ir jo dvarui. Tragedija sutikta šaltai, bet kai aktoriai išėjo vaidinti vienos iš paties Molière'o komedijų, dabar pradingusios, jie tiesiog papirko žiūrovus, ir netrukus trupė jau kūrėsi Paryžiuje, dalydamasi teatru su viena *commedia dell'arte* trupe ir mokėdama rentą jos vadovui Tiberio Fiorillo, žinomam Skaramušo vardu. Abu žymūs aktoriai puikiai tarpusavy sutarė, ir Molière'as visad mielai pripažindavo, kiek daug išmokęs iš italų. Iš pradžių jis turėjo pritaikyti savo spektaklius jų namų aplink aikštę scenovaizdžiui, primenančiam Serlio komedijos scenovaizdį. Vėliau, kai abi trupės iš



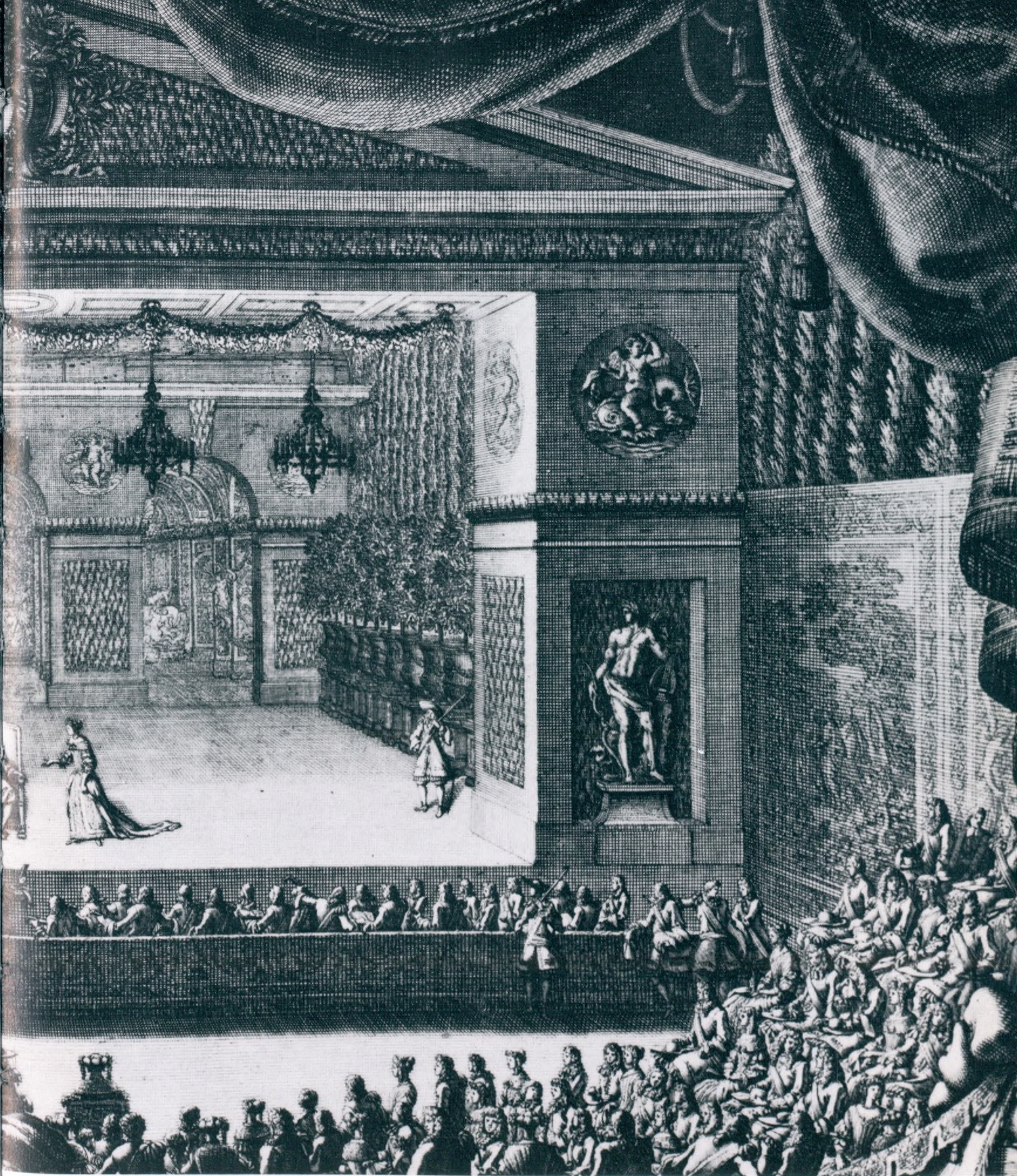
107 Besigrumiantys klounai; iliustracija iš traktato apie teatro šokius, 1716 m. Ši scena, kurioje vienas klounas muša kitą, dažna *commedia dell'arte* scenarijuose ir kaip komizmo elementas patekusi į prancūzų komediją, galimas daiktas – ir į ankstyvąsias Molière'o pjeses.

108 Molière'as (1622–1673) – ▶ Cezaris Corneille'io *Pompėjaus mirtyje* (*La Mort de Pompée*), 1659 m.; portreto autorius – Paulis Mignard'as.





109 Molière'o *Tariamo ligonio* spektaklis, 1674 m. vaidintas Versalyje, atvirame ore, stebint karaliui ir dvariškiams. Itin didelė, prašmatniai išpuošta ir penkiais kandeliabrais apšviesta scena buvo reikalinga baletams, kuriuos rodydavo prologe ir tarp veiksmų.





110 Armande Béjart, Molière'o žmona, 1670 m. *Psichėjoje,* tragediniame balete, kurį Molière'as parašė bendradarbiaudamas su Corneille'iu (žr. *il. 101–103*) ir Philippe'u Quinault; muzika Jeano Baptiste'o Lully. Spektaklio premjera įvyko 1671 m. sausį „Salle des Spectacles" teatre Tiuilri soduose (archit. Vigarani), stebint Liudvikui XIV ir jo dvarui.

111 (*dešinėje*) Scena iš *Mokslingųjų moterų*, kuriose Molière'as šaiposi, kad madingomis poniomis tapti besirengiančios garbina mokslą. Šiame 1682 m. raižinyje matyti scenovaizdis, kuriame vyko visas pjesės veiksmas ir kuris pakeitė senesnįjį vienalaikį scenovaizdį, naudotą „Hôtel de Bourgogne" (žr. *il. 97*). Scenoje Krisalis (kurį vaidina Molière'as) priekaištauja žmonai Filamintai, kad ši atleidusi tarnaitę Martiną vien dėl netaisyklingos kalbos. Pjesės premjera įvyko 1672 m. kovo mėn. „Palais-Royal" teatre. ▶

„Petit-Bourbon" persikėlė į „Palais-Royal" teatrą, Molière'as turėjo apsčiai erdvės savo dekoracijoms ir orkestrui, – tuo metu jau italai mokėjo jam nuomą: taip sparčiai kilo jo profesinė meistrystė.

Nuo tos dienos, kai Molière'as įsikūrė Paryžiuje, iki pat jo mirties, kuri jį ištiko po penkiolikos metų, sulaukusį vos penkiasdešimt vienerių, jo gyvenimas buvo neatsiejamas nuo jo teatro. Jis net vedė savo trupės
Il. 110 artistę, Armande'ą, jauniausią Béjart'ų šeimos narę, jaunesnę už patį dramaturgą dvidešimčia metų. Santuoka neatnešė laimės, bet būtent Armande'ai Molière'as parašė kai kuriuos iš savo geriausių moterų vaidmenų – Elmirą iš *Tartiufo*, Selimeną iš *Mizantropo*, Armandą iš
Il. 111 *Mokslingųjų moterų* (*Les Femmes savantes*), Elizą iš *Šykštuolio* (*L'Avare*) ir, svarbiausia, – Liusilę iš *Le Bourgeois gentilhomme* (*Miestelėno bajoro*). Šias bei daugelį kitų dramų Molière'as ir jo trupė vaidino lydimi beveik

neslūgstančios sėkmės. Jam taip pat priklauso keleto prabangių pramoginių renginių Versalyje bei dvare rodytų pjesių autorystė. Tačiau paskutinįjį kartą Molière'as pasirodė būtent „Palais-Royal“, 1673 m. vasario 17 d. rodytame *Tariamame ligonyje (Le Malade imaginaire)*, ir po kelių valandų mirė.

Didžiausias Molière'o laimėjimas buvo tai, kad savo pastangomis jis pakėlė prancūzų komediją į prancūzų tragedijos lygį. Kitaip negu jo pirmtakai, kurie savo komedijas dažnai versdavo ar grįsdavo italų bei



ypač ispanų pavyzdžiu, Molière'as giliai suleido šaknis į prancūzišką dirvą ir rašė komedijas, stebėdamas jį supantį gyvenimą. Dramų veikėjai yra jo amžininkai ir prancūzai iki kaulų smegenų, ir tą jų būdingumą atpažįsta netgi kitų kraštų bei vėlesnių laikų žiūrovai. Tai viena iš priežasčių, dėl kurių jo dramos yra neišverčiamos. Jas galima adaptuoti, kaip nuolat ir buvo sėkmingai daroma, – Molière'o komedijas adaptavo Milesas MallesonasAnglijoje, ledi Gregory su savo *Kiltartano Molière'u* – Airijoje. Vis dėlto lieka tiktai raidė. Dvasia išgaruoja.

Per Molière'o gyvenimą teatre įvyko daug pokyčių, kai kuriuos jis pats ir įgyvendino. Turbūt svarbiausia permaina buvo perėjimas nuo senojo vienalaikio kelias vietas vaizduojančio scenovaizdžio, naudoto biblinėms istorijoms ir iš jų perimto pasaulietinėms dramoms, prie vienintelės visoms paskirtims tinkančios scenografijos, tragedijoje padėdavusios išlaikyti vietos vienumą. Komedijoje ji priimta tikriausiai veikiant *commedia dell'arte*, kurios aktorius judrus gyvenimo būdas išmokė gerbti paprastumą. Prancūzija taip pat patyrė italų scenografų įtaką, – jų tapytas
Il. 103 dekoracijas bei scenos įrangą Molière'as naudojo *Andromedos* ir *Psichėjos* spektakliuose, o vėliau jas savo operoms ir baletams nusitvėrė Lully.

Būdamas tobuliausias atsidavusio teatro žmogaus pavyzdys, derinęs aktoriaus, vadovo ir dramaturgo veiklą, Molière'as ne tik rašė komedijas, bet ir buvo jungiamoji grandis tarp dviejų iškiliausių Prancūzijos klasicistinių tragedijų autorių. Iš pradžių jis Paryžiuje vaidino Corneille'io *Nicomède* ir jos autoriumi didžiai žavėjosi, o paskui savo teatre režisavo pirmąją Racine'o dramą, *Tebaidė, arba priešiški broliai* (*La Thébaïde, ou les frères ennemis*). Po jo mirties prancūzų teatro šlovė kiek priblėso. Bet didysis dramaturgas paliko nenykstamą atminimą, nes jo trupę, vadovaujamą jo našlės ir jos antrojo vyro, irgi aktoriaus, Liudvikas XIV sujungė dar su dviem trupėm ir suformavo „Comédie-Française", nacionalinį Prancūzijos teatrą. Jis turi ir kitą vardą – „La Maison de Molière", kurio tradicijas iki šiol tebepuoselėja.

Anglijos Restauracijos laikų teatras

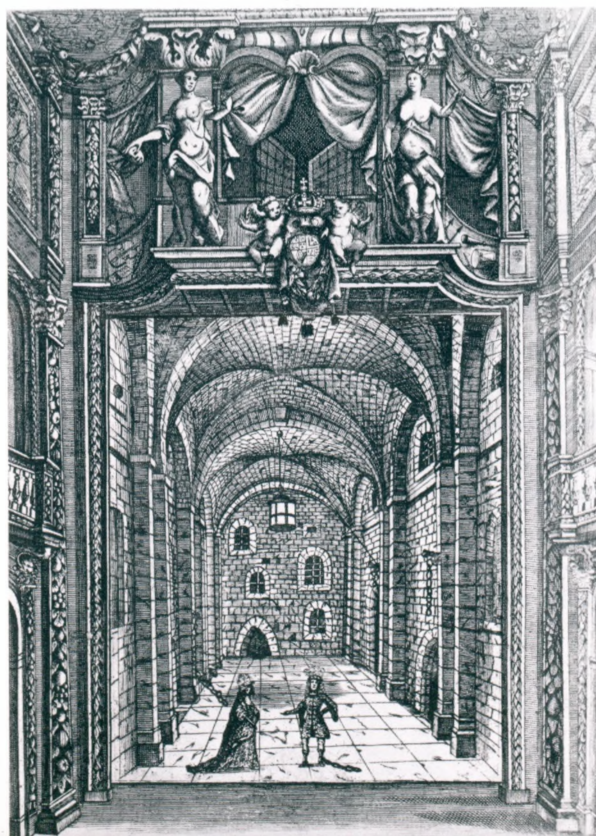
Karoliui II bebūnant tremty, jo šalininkai priprato žiūrėti spektaklius, pastatytus iki 1642 m. gyvavusių Anglijos dvaro maskų stiliumi, – su artistėmis, tapytomis dekoracijomis ir scenos įranga, atvežta iš Italijos, su prosceniumo arka bei uždanga. Todėl nenuostabu, kad 1660 m. grįžęs namo, karalius ėmė skatinti šiuos elementus diegti ir naujuosiuose viešuosiuose teatruose. Aplinkybės šiems užmojams, žadantiems intriguojančių naujovių, klostėsi palankiai. Aštuoniolika metų nenaudoti, senieji teatrai buvo nebetinkami. Juose kadaise vaidinusios trupės išsibarstė, nebeliko ir andainykščių žiūrovų. Senosios pjesės taip pat buvo atgyvenos. Net Shakespeare'as atrodė barbariškas, imtasi jį taikyti prie naujosios epochos. Daugelis jo iškraipytų dramų variantų, vėliau paplitusių žemyninės Europos kalbomis, iš tikrųjų buvo Restauracijos laikų dramaturgų darbas, – šie praturtino *Makbetą* dainuojančiomis raganomis, *Audrą* – naujais *Il. 86–88*
personažais, o *Romeo ir Džuljetą* apvainikavo laiminga pabaiga.

Karališkųjų patentų aktu Karolis II įpareigojo du žmones – Thomą Killigrew ir Williamą Davenantą – atgaivinti teatro veiklą. Abu jie reiškėsi kaip dramaturgai ir iki 1642 m., jų pjesės statytos privačiuose teatruose, anuomet jau patyrusiuose žemyno režisūros įtaką. Negana to, Davenantas, kuris buvo Shakespeare'o krikštasūnis – kai kas sakė, jog ir nesantuokinis sūnus, – padėdavo rengti dvaro maskas, o 1654 m. įsigudrino pastatyti *Il. 89*
Londone „dramą su muzika“, dabar laikomą pirmąja anglų opera. Tatai padėjo išsaugoti tęstinumą, kaip ir faktas, jog Killigrew trupėje kai kurie aktoriai turėjo šiokios tokios vaidybinės patirties, nors ir tik iš trumpų linksmų vaidinimėlių, perdirbtų iš senųjų pjesių, pavyzdžiui, *Audėjas Metmuo* (*Bottom the Weaver*) iš *Vasarvidžio nakties sapno*; už dalyvavimą tokiuose vaidinimuose aktoriai kartais sėsdavo į kalėjimą.

Naujuosiuose teatruose įdomiai maišėsi angliški elementai ir žemyninėje Europoje priimti dalykai. Dengti stogu kaip „Blackfriars“ teatras, elžbietinę *Il. 85*
scenos pakylą jie priminė į žiūrovų salę išsikišusia avanscena. Tačiau už *Il. 112*
šios išsikišusios scenos kilo proscenijaus arka su langu, atsiveriančiu į virš

jos esantį muzikantų kambarį. Arka įrėmindavo tapytas plokštumas ir grioveliais slankiojančias pertvaras, pakeitusias ankstesnę ištisinę galinę sieną. Šias pertvaras scenos gilumoje galima buvo atidaryti arba užstumti, pažymint epizodo pabaigą, – tai, regis, buvo būdinga tikAnglijai ir, galimas daiktas, atsirado iš viduramžinės nelokalizuotos *platea*. Kitas ypatumas, neišnykęs iš Anglijos teatrų daugiau kaip du šimtus metų, buvo abiejose proscenijaus arkos pusėse į avansceną atsiveriančios durys. Jos vadintos įėjimo durimis (*Doors of Entrance*); kiekvienoje pusėje jų galėjo būti net po trejas. Per šias duris aktoriai galėdavo įeiti ir išeiti nekirsdami už arkos esančios erdvės, kurią kai kurie autoriai laiko elžbietinio teatro vidinės scenos atitikmeniu.

Kitas Restauracijos teatro naujoves sudarė nauja publika, naujos pjesės, kurių ji rinkdavosi pasižiūrėti, ir svarbiausia – moterų atliekami moteriški vaidmenys. Elžbietos epochos aktorius berniukus pakeitė šios žavios, talentingos jaunos moterys, regis, atsiradusios iš niekur; niekieno nemokytos, bet nestokojančios savikliovos, jos šturmu paėmė Londoną. Bemaž iškart jos pasiekė ir įtvirtino aukštą vaidybos lygį, kurio tradicija



112 Scena iš *Maroko imperatorės,* pastatytos „Dorset Garden" teatre 1673 m. Šis teatras garsėjo prabangia scenografija ir mechaniniais įrenginiais, daugiausia nukopijuotais iš Paryžiaus „Salle des Spectacles". Pastatytas jis buvo pagal patentą, Karolio II suteiktą serui Williamui Davenantui, jo vadovui.

113 Nell Gwynne portretas; Lely dirbtuvė, apie 1675 m. Ji pirmąkart pasirodė scenoje „Drury Lane“ teatre būdama penkiolikmetė ir puikiai vaidino komiškus vaidmenis. Į jos trumpą, bet įspūdingą karjerą įėjo Florimelio vaidmuo Drydeno pjesėj *Slapta meilė* (*Secret Love,* 1667), kurioje ji vaidino vyrišku kostiumu. Iš teatro Nell Gwynne pasitraukė tapusi Karolio II meiluže.



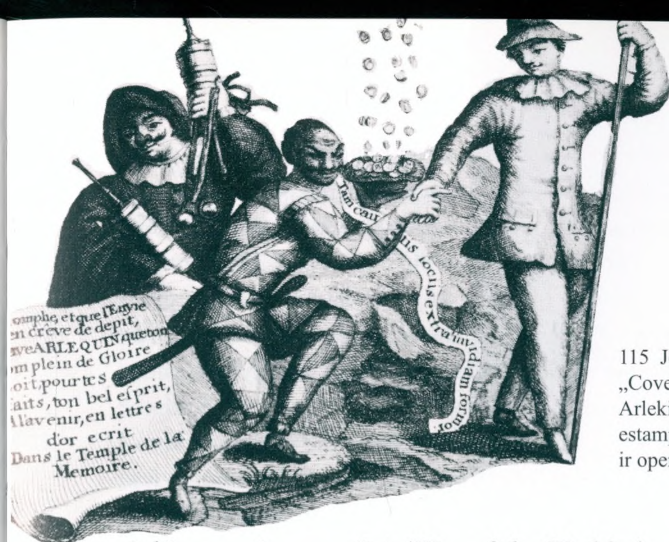
nenutrūkdama gyvuoja ir šiandien. Viena geriausių iš šių pirmųjų aktorių moterų buvo Nell Gwynne iš Killigrew trupės, nors žinoma ji labiau ne dėl vaidybos, o dėl to, kad tapo Karolio II meiluže. Kitos, pvz., ponia Knipp ir ponia Betterton, yra įamžintos Pepyso dienoraštyje, neįkainojamame žinių apie jo laikų teatrą šaltinyje. *Il. 113*

Ne mažiau revoliucingos dvasios buvo ir naujiesiems teatrams rašomos pjesės bei tų teatrų lankytojai. Patentų aktas, įteisinęs Killigrew ir Davenanto trupių darbą, tebeveikia iki šiol. Vienas patentas priklauso „Drury Lane“ teatrui, dabar stovinčiam greta Killigrew pirmojo Karališkojo teatro, kuris buvo pastatytas jojimo aikštelėje. Kitas reguliuoja „Covent Garden“ operos teatrą, paveldėjusį Davenanto „Duke's House“ (Lincoln's Inn Fields vietovėje) ir vėlesnio jo teatro – „Dorset Garden“ – tradiciją. Kadangi Patentų aktas monopolizavo vaidybą, Londonui dabar beliko tik du vietoj dešimties dvylikos Elžbietos epochos teatrų. Publika – jauni dabitos bei jų palydovai ir miesto damos – buvo negausi, ciniška ir negailestinga, nekantraujanti pasirodyti ir būti išgirsta, ištroškusi naujienų, vienodai nepakenčianti tiek poezijos, tiek buitinės komedijos. Kurį laiką jai teko *Il. 125* *Il. 112*

pasitenkinti atnaujintomis senomis dramomis, ir apie jos skonį galima spręsti pagal tai, kad pirmenybę teikė ne Shakespeare'ui ir Benui Jonsonui, o Beaumontui ir Fletcheriui. Neilgai trukus atsirado ir savų dramaturgų, davusių pradžią nešvankiai papročių komedijai, žinomai Restauracijos laikų komedijos pavadinimu, nors ji gyvavo net iki 1707 m., t. y. net karalienės Anos laikais. Ši komedijos atmaina iš pradžių, kuriant Etherege'ui, buvo palyginti nekalta, gerokai aštresnė tapo Wycherley pjesėse, ryškiausią pavidalą jai suteikė Congreve'as ir Vanbrugh, o užbaigė šį reiškinį triukšmingos ir gyvos Farquharo pjesės. Restauracijos komedijoje vaizduojamas aukštyn kojom apvirtusių moralinių vertybių pasaulis, kupinas neištikimybės ir intrigų, labiau vertinantis kraičio medžiotojo sąmojų nei romantiką ar sveiką protą. Puikiausias šio žanro paminklas – tai Congreve'o



114 Karalienės miegamojo scena iš *Hamleto*, – 1709 m. raižinyje matyti Restauracijos laikų sceninio vaizdavimo maniera: Hamleto vaidmuo galbūt numatytas Bettertonui. Du čia pavaizduoti elementai tapo tradiciniais – apversta kėdė ir Hamleto kojinė, pasak Ofelijos, „be raiščių, nusmukusi lig užkulnių".



115 Johnas Richas, pirmojo „Covent Gardeno“ teatro vadovas, Arlekino vaidmenyje (1731 m.); estampas, pašiepiantis arlekinados ir operos-baladės madą.

Aukštuomenės papročiai (*Way of the World*), intelektualinės komedijos viršūnė. Kiti autoriai, gaivinę vadinamąją humorų komediją (Shadwellas) arba rašę intrigų komedijas, paremtas ispaniškais šaltiniais, akylai stebėjo amžininkų gyvenimą ir tuo metu buvo labai populiarūs, bet dabar dauguma jų nugrimzdo užmarštin, nebent išskyrus ponią Aphrą Behn, žymią tuo, kad buvo pirmoji moteris, gyvenusi iš dramaturgijos, o be to, šnipinėjo vyriausybei ir atgabeno į Angliją pieno punšą.

Tačiau Restauracijos laikotarpio drama nesiribojo vien komedija. Būta joje ir tragiškų epizodų, ypač Drydeno herojinėse dramose, kurių autorius nesėkmingai mėgino įdiegti Anglijoje prancūzų klasicizmo įmantrybes. Laikotarpio skonį labiau atitiko ir vis dar mėgta Thomo Otway *Išgelbėtoji Venecija* (*Venice Preserved*), kurioje Restauracijos laikų garsiausias aktorius ir pirmasis šio laikotarpio Hamletas – Thomas Bettertonas – vaidino drauge *Il. 114* su ponia Barry, tragedijoje pelniusia ne mažiau laurų negu ponia Bracegirdle – komedijoje. Kai 1695 m. Bettertonas pastatė Congreve'o *Meilę už meilę* (*Love for Love*), ponia Bracegirdle vaidino Andželiką, o pats Bettertonas – Valentiną.

Meilė už meilę buvo pastatyta Lincoln's Inn Fields teatre, kuriame vėliau Johnas Richas režisuos Johno Gay *Vargšo operą* (*The Beggar's Opera*). *Il. 115* Richas, taip pat vadovavęs ir pirmojo „Covent Garden“ teatro statybai, iš esmės paveikė Anglijos scenos raidą. Luno slapyvardžiu jis vaidino Arlekiną iš Prancūzijos atvežtose „Italijos naktų scenelėse“ (Italian Night Scenes). Šiose užsilikusiose *commedia dell'arte* formose Arlekinas pasirodo patyręs metamorfozę, pvz., pjesėse *Harlequin Doctor Faustus* arba *Harlequin Jack*

Sheppard, ir tampa dalimi išimtinai angliško pramoginio reginio – Kalėdų pantomimos, kuri, kiek siekia atmintis, visuomet baigdavosi arlekinada.

XVIII a. pradžioje Anglijos teatrų pastatų stilius gerokai keitėsi. Būdingą Jurgio laikų teatrą, kurio pirmasis pavyzdys buvo „Potter's Little" teatras Haymarkete, lyginant su teatrais kitur, ne taip stipriai veikė italų operos teatras, – galbūt dėl to, kad anglų teatro dvasia atkakliai liko draminė, o ne operinė. „Potter's" teatras, kaip ir daugelis kitų, vėliau pastatytų to paties stiliaus teatrų, buvo nuosaikiai elegantiškas nedidukas pastatas, kuriame
Il. 117 tiesiai nuo duobės kilo ložių eilės, o proscenijaus durys atsiverdavo į sumažintą avansceną. Dekoracijas vis dar piešdavo ant plokštumų. Šviesą skleidė viršuje pakabinti sietynai su vaško ar lajaus žvakėmis, ir uždanga proscenijaus arkoje pakildavo ir nusileisdavo tik pjesės pradžioje ir pabaigoje. 1730 m. atsirado svarbi naujovė – orkestras persikėlė įdubon priešais sceną.

Tuo metu publikos susirinkdavo gausiau, bet jau nebe tokie išprusę žmonės; jie būtinai reikalavo ne tik divertismento spektaklio pabaigoje, pradėto rodyti kaip jaukas vėluojantiems ir mokantiems pusę kainos, bet ir sentimentų vietoj komedijos, o vietoj tragedijos – patoso. Pirmąją naujojo
Il. 116 stiliaus dramą *Paskutinė meilės išmonė* (*Love's Last Shift*) parašė Colley Cibberis, „Drury Lane" teatro dramaturgas ir ilgametis vadovas, kurio geriausia pjesė tikriausiai buvo *Neatidus vyras* (*The Careless Husband*). Baisingas dabita ir varganas poetas laureatas, Cibberis dabar prisimenamas dėl savo memuarų ir *Ričardo III* adaptacijos, kurioje atsirado dažnai cituojamos eilutės: „Off with his head! So much for Buckingham!" ir „Now Richard is himself again"*. Ši adaptacija pusantro šimto metų buvo standartinis vaidinamas šios dramos tekstas.

Dramos *Paskutinė meilės išmonė* sentimentalumas davė vieną gerą rezultatą: architektą Vanbrugh (jis ne tik pastatė „Queen's" teatrą Haymarkete, bet ir aprūpindavo jį pjesėmis) paskatino parašyti jo geriausią komediją – negailestingą satyrą *Atkrytis* (*The Relapse*), kurioje likimo
Il. 116 ironijos įgeidžiu Cibberis sukūrė vieną puikiausių savo vaidmenų – lordą Foppingtoną. Tačiau buržuazinės tragedijos ir buitinės dramos banga ritosi pernelyg įsibėgėjusi, kad ją būtų galėjęs įveikti kuris vienas žmogus.

* IV veiksmas, 3 scena ir V veiksmas, 3 scena.

116 Colley Cibberis – lordas Foppingtonas Vanbrugh pjesėje *Atkrytis, arba Dorybė pavojuje* (*The Relapse; or, Virtue in Danger*), 1696 m.



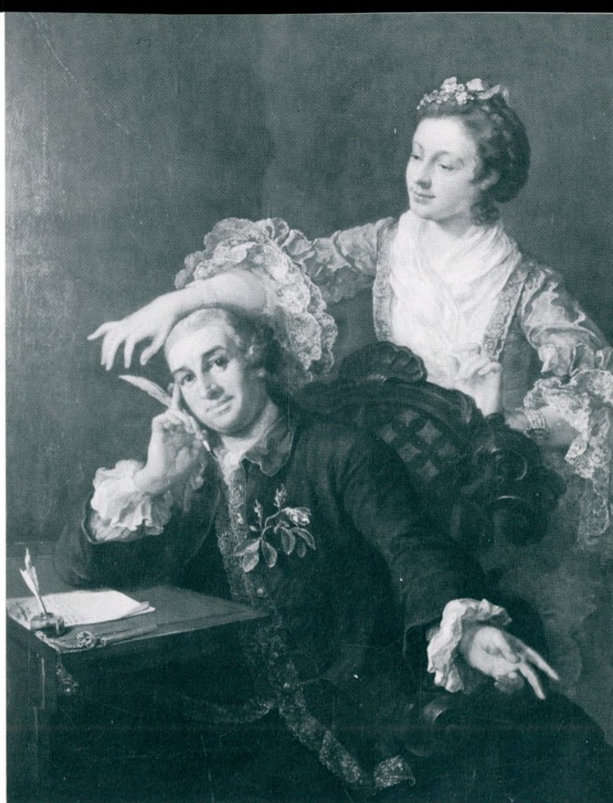
117 „Regency“ teatro Londone, Tottenhamo gatvėje, interjeras 1817 m. *Otelo* spektaklio metu, tikriausiai taip atrodęs jau ir daug anksčiau. Matyti tipiška XVIII a. žiūrovų salė su ložėmis scenos lygyje, prasidedančiomis tiesiog nuo duobės, bei dviem elegantiškais balkonais.

Prasidėjo ilgas vidutinybių laikotarpis, XVIII a. 8-ajame dešimtmetyje užderėjęs salsvomis dramomis, kurių būdingi pavyzdžiai yra Cumberlando *Broliai* (*The Brothers*) ir Kelly *Apsimestinis švelnumas* (*False Delicacy*) ir prieš kurias taip audringai maištavo Goldsmithas ir Sheridanas.

Savaime suprantama, Londono teatrai davė toną daugeliui nedidelių teatrėlių, XVIII a. pastatytų provincijoje. Vieninteliai išlikę yra „Theatre Royal" Bristolyje, Margeite ir Ričmonde (Jorko grafystėje), visi trys smarkiai restauruoti. Kadangi Anglijoje gyvenimo verpetas sukosi daugiausia Londone ir šalį valdė dinastija, ne itin besidominti spektakliais, čia niekad ir nebuvo tokių kunigaikščio ar hercogo globojamų didingų teatrų, kokių nusėta buvo visa Europa ir kokius galima pamatyti Drottningholme Švedijoje, Celle Vokietijoje, Česky Krumlove Čekijoje ir netgi restauruotuose Sovietų Rusijos rūmuose. Be to, daugelis miestų negalėjo išlaikyti teatrų visus metus. Juose lankydavosi klajojančios trupės, kurių kelionių maršrutai XVIII a. 3-iajame ir 4-ajame dešimtmečiais susiklostė į nuolatinę grandinę. Taigi kiekviena trupė turėdavo savo teritoriją,

118 „The Tankard Street" teatras Ipsviče, kur 1741 m., vadovaujant Henry Giffardui, pirmąkart į sceną išėjo Davidas Garrickas. Raižinys iš Wilkinsono *Theatrum Illustrata,* 1825 m.





119 Davidas Garrickas ir jo žmona Eva Maria Viegel, šokusi „Haymarket“ teatre ponios Violetos vardu. Susituokė 1749 m. Garrickas buvo ryškiausia anglų scenos figūra 1741–1776 m.

aprėpiančią iš stambaus centro lengvai pasiekiamus miestus. Iš daugelio ano meto provincijos teatrų vadovų žinomiausi yra Tate'as Wilkinsonas, darbavęsis Jorko grandinėje, ir Sarah Baker, aprėpdavusi visą Kentą. Šiose nuolatinėse trupėse aktorystės mokyklą išėjo nemaža puikių artistų, mat aštuonioliktasis amžius, negalėjęs pasigirti didžiais dramaturgais, išugdė daugelį vaidintojų talentų. Iškiliausias laikotarpio aktorius neabejotinai buvo Davidas Garrickas, išėjęs mokyklą pas Giffardą Ipsvičo grandinėje. *Il. 119, 118* Vienodai puikiai vaidinęs tiek tragiškus, tiek komiškus vaidmenis, jis radikaliai pakeitė anglų vaidybos stilių: vietoj tokių senesniųjų aktorių kaip Quinas sukaustyto dirbtinumo ir pompastikos atsirado judesio laisvė ir *Il. 128* perteikimo natūralumas. Vidutinio ūgio, tačiau gražiai sudėtas, žaižaruojančių akių ir nepaprastai guvus, Garrickas vaidino daugelyje to meto pjesių – kai kurias jų pats ir rašė – bei atgaivintuose Shakespeare'o dramų pastatymuose. Jo nuopelnu teatre atsirado daugelis patobulinimų, o 1765 m. jis pradėjo naudoti nuo žiūrovų akių paslėptą apšvietimo šaltinį,

sukurdamas efektą, į kurį galima įsižiūrėti raižinyje, vaizduojančiame *Intrigų*
Il. 125 *mokyklos* spektaklį. Jis taip pat nustūmė žiūrovus, iki tol apguldavusius sceną, ir beveik sukėlė sensaciją puikiai padarytomis ir romantiškomis dekoracijomis, kurias jam sukūrė iš žemyninės Europos atvykęs scenografas
Il. 120 de Loutherbourg'as. Garricko karjera su triumfu plėtojosi nuo debiutinio Ričardo III vaidmens 1741 m. iki pat pasitraukimo iš scenos 1776 m. Didžiausia jo kūrybinių metų dalis prabėgo „Drury Lane“ teatre, kur viena
Il. 121 iš pagrindinių partnerių buvo Peg Woffington, ilgametė jo meilužė, aukštyn kojom apvertusi elžbietinio teatro tvarką – mat ėmėsi jaunų vyrų vaidmenų;
Il. 122 taip pat Kitty Clive, puiki komedijų aktorė, kuria labai žavėjosi Horace'as Walpole'as.

Il. 123 Garricko laikais vienintelis su juo varžytis tegalėjo Macklinas, labiausiai

120 De Loutherbourg'o „išpjautinė“ scena; šis tapytojas iš Elzaso tapo „Drury Lane“ teatro scenografu vadovaujant Garrickui, vėliau – vadovaujant Sheridanui. Jam priklauso nemaža svarbių apšvietimo ir scenografijos reformų. Daugelis žavėjosi jo gaisrais, audromis, ugnikalnių išsiveržimais ir debesų efektais.



prisimenamas už tai, kad Šailoko vaidmenį išgelbėjo nuo vulgaraus komizmo ir interpretavo jį kaip tragišką ir orią figūrą. Šis jo vaidmuo inspiravo įsimintiną, nors gal ir ne visiškai tikslų Pope'o dvieilį: „Štai žydas, nupieštas Shakespeare'o“. Macklinas taip pat atmetė ir skaisčiai raudoną karaliaus mantiją, su kuria Garrickas vis dar vaidindavo Makbetą, ir pirmąkart į sceną išėjo apdaru, daugmaž primenančiu „senąjį kaledoniečių rūbą“. Į tai atsakydamas Garrickas *Karaliui Lyrui* apsivilko paties įsivaizduojamu „senoviniu anglišku kostiumu“. Tiesą sakant, nė vienu iš šių bandymų nebuvo pasiekta žymesnio autentiškumo.

Dėl savo pasisekimo Garrickas įsigijo nemaža priešų, iš kurių pikčiausias buvo Samuelis Foote'as. Šis puikus aktorius 1747 m. perėmė vadovavimą „Haymarket“ teatrui ir įvairiausiais manevrais įsigudrino apeiti 1737 m.

121 (*kairėje*) Peg Woffington – ponia Ford *Vindzoro šmaikštuolėse*; iš 1751 m. tapyto paveikslo.

122 (*dešinėje*) Kitty Clive – Izabelė Filding pjesėje *Senieji lėbautojai* (*The Old Debauchees*) 1750 m.







123 (*kairėje*) Charlesas Macklinas – Šailokas „Drury Lane“ teatre, 1741 m. Užuot apsikarstęs skudurais, šiam vaidmeniui jis rengėsi padoriai ir kalbėdavo natūraliai, visiškai kitaip nei Quinas (žr. *il. 128*), kuris, vaidindamas Antonijų, garsiai vograudavo. Jo Porcija buvo Kitty Clive (žr. *il. 122*), kuri teismo scenoje priversdavo publiką raitytis iš juoko, pamėgdžiodama gerai žinomus to meto advokatus.

124 (*dešinėje*) Nedas Shuteris ir ponia Green – ponas ir ponia Hardkaslai, o Johnas Quickas – Tonis Lumpkinas Goldsmitho komedijoje *Ji nusileidžia, kad nugalėtų* (*She Stoops to Conquer*); iš raižinio pagal Parkinsono paveikslą. Pjesė pirmąkart pastatyta „Covent Garden“ teatre 1773 m. Kostiumai įdomūs, bet anuometinis scenos vaizdas geriau matyti *il. 125*.

Licencijų aktą. Pastarasis įstatymas buvo paskubomis priimtas vadovaujant Walpole’ui, stengiantis sutramdyti satyrinius tame pačiame teatre dirbusio Henry’o Fieldingo išpuolius prieš vyriausybę. Reikšmingiausias šio akto rezultatas buvo tai, kad Fieldingą pastūmėjo nuo teatrinės veiklos prie romanų rašymo, bet kartu dar labiau įtvirtino „Drury Lane“ ir „Covent Garden“ teatrų monopoliją ir apsunkino mažesnių, nelicencijuotų teatrų plėtojimąsi. Foote’as, galiausiai sugebėjęs gauti leidimą „Haymarket“ teatrą laikyti atidarytą vasaros sezonu, kai patentų įstatymo reguliuojami teatrai būdavo uždaryti, taip pat reiškėsi ir kaip satyrikas, kurio visuotinai bijota ir kuriuo žavėtasi už negailestingai kandų sąmojį ir žiauraus pamėgdžiotojo talentą. Daugiausia pats rašydavo sau tekstus. Jo šmaikštūs, bet vienadieniai vaizdeliai, pašiepiantys amžininkų papročius ir net pelnę jam „anglų Aristofano“ pravardę, buvo neprilygstami.

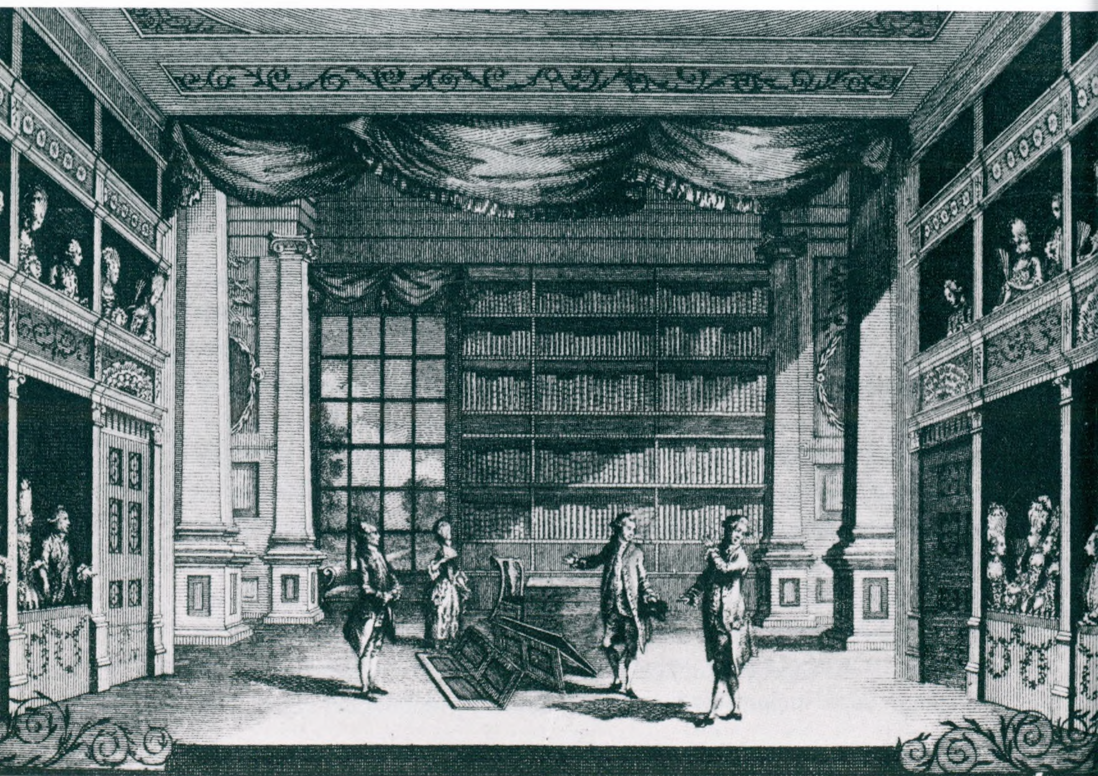


Vadovavimą „Drury Lane“ teatrui iš Garricko perėmė Sheridanas, kuris, nors ir būdamas labai įsitraukęs į politiką, vis dėlto didžiumą laiko atidavė teatrui. Drauge su Goldsmithu jis atstovauja protingo žmogaus pasipriešinimui juslumo kraštutinumams. Sveikas Goldsmitho *Ji nusileidžia, kad nugalėtų* (*She Stoops to Conquer*) humoras išaugęs iš Shakespeare'o ir *Il. 124* elžbietiečių tragedijos, o Sheridano pjesių *Varžovai* (*The Rivals*) ir *Intrigų mokykla* (*The School of Scandal*) komedijinis pradas šaknimis siekia Congreve'ą ir Restauracijos laikų komediją, nenusileisdamas jai sąmoju, bet saikingiau žarstydamasis nešvankybėmis. Abi šios Sheridano pjesės iki šių dienų išliko anglų teatro repertuare, – *Varžovuose* Bobo Akreso vaidmuo teikia puikių galimybių pasireikšti žemosios komedijos aktoriui, ir 1775 m. „Covent Garden“ teatre jį pirmąkart suvaidino Quickas, o *Intrigų mokykloje* du nė kiek ne mažiau įstabūs aukštosios komedijos vaidmenys

Il. 125 yra seras Piteris ir ledi Tyzl, kuriuos „Drury Lane“ teatre 1777 m. pjesės premjeroje vaidino Tomas Kingas ir ponia Abington.

Goldsmithas daugiau nieko neparašė teatrui, nors jo romanas *Veikfyldo vikaras*, po šimto metų perkeltas į draminę formą, suteikė puikios medžiagos aktorei Ellen Terry. Iš vėlesniųjų Sheridano pjesių buvo *Kelionė į Skarboro* (*A Trip to Scarborough*) – naujai perrašytas ir opesnio požiūrio į dorovę epochai pritaikytas Vanbrugh *Atkrytis*, kuriame garsioji ponia Jordan vaidino panelę Hojden; *Kritikas* (*The Critic*) – burleskiška herojinės dramos parodija, dar ir dabar neprarandanti sceninio paveikumo; ir pantomima *Robinzonas Kruzas*. 1794 m. Sheridanas vietoj gerokai

125 Širmos scena iš Sheridano *Intrigų mokyklos*. Tomas Kingas ir ponia Abington vaidina serą Piterį ir ledi Tyzl. Raižinys puikiai atskleidžia, kaip atrodė „Drury Lane“ teatras 1777 m. Pastatytą 1672 m., šį teatrą 1775 m. gerokai rekonstravo broliai Adamai. Šviesos pluoštas, krintantis iš užkulisių aktoriams iš kairės patvirtina, jog tuo metu jau naudotas šoninis apšvietimas.



pertvarkyto 1674 m. teatro, tuomet jau apgailėtinos būklės, pastatė daug erdvesnį Hollando suprojektuotą pastatą. Naujajame teatre, pataikaudamas daugumai publikos, kuri pirmenybę teikė reginiams ir pantomimai, Sheridanas ir toliau laikėsi neprotingo kurso, per jį vos nesubankrutavo, o geriausi aktoriai perbėgo į „Covent Garden" teatrą. Be to, jis nuolat tampėsi po teismus su nelicencijuotų teatrų vadovais, kurių sėkmė jam kėlė nerimą, – tai ypač pasakytina apie „Astley" teatrą, garsų raitelių pasirodymais, „Sadler's Wells" teatrą, vadovaujamą Tomo Kingo, ir *Il. 126*
„Royalty" su Johnu Palmeriu priešaky; abu pastarieji aktoriai buvo perbėgėliai iš „Drury Lane" teatro.

126 Žvejai prie „Sadler's Wells" teatro; Cruikshanko piešinys, 1796 m. Šį teatrą, vėliau iškilusį vadovaujant Phelpsui (žr. *il. 191*), pastatė Rosomanas ankstesnės koncertų salės vietoje, greta gydomojo šaltinio. Antrąjį „Sadler's Wells" teatrą 1931 m. toje pačioje vietoje atidarė Liliana Baylis, ir jis tebenaudojamas iki šiol.



Dar vienas nuo pragaištingos Sheridano politikos atsiriboti bemeilijęs aktorius, žmogus, kuriam buvo lemta reikšmingai paveikti anglų teatro istoriją, – tai Johnas Philipas Kemble'as, drauge su seseria ponia Siddons 1802 m. perėjęs į „Covent Garden" teatrą. Vienas pirmųjų jo kaip teatro vadovo žingsnių buvo angažuoti įstabųjį „Jaunąjį Roscijų" – ponaitį Betty (Master Betty), trylikametį tragedinį aktorių, kuris pranoko populiarumu ir pačią ponią Siddons. Jis tapo didžiai madingas, ir sakoma, esą kai jis vaidinęs Hamletą, Pitto jaunesniojo pasiūlymu parlamentas atidėjęs darbą, kad galėtų aplankyti spektaklį. Tačiau suaugęs šis aktorius nebeturėjo pasisekimo ir likusią savo ilgo gyvenimo dalį praleido visiškai užmirštas; mirė ponaitis Betty gerokai persiritęs per aštuntąją dešimtį.

Il. 127

1808 m. rugsėjį „Covent Garden" teatras sudegė ligi pamatų. Prabėgus penketui mėnesių, tas pat likimas ištiko „Drury Lane" teatrą. Tai buvo vienos epochos pabaiga. Abiejų vietose išdygę nauji statiniai, milžiniški balti drambliai, privertę krauju srūti ir aktorių, ir vadovų širdis, pradėjo naują puslapį Anglijos teatro istorijoje.

127 Ponaitis Betty (Jaunasis Roscijus) – Hamletas, 1804 m.



Teatras XVIII a. Vokietijoje

Mėgindami reformuoti teatro kostiumą, Macklinas ir Garrickas XVIII a. 8-ojo dešimtmečio Londone buvo jau ne pirmieji. Vokietijoje tradicija pirmąkart pradėta griauti dar 1741 m., kai reformatorius ir teatro kritikas Gottschedas įkalbėjo Caroliną Neuber, vadovavusią trupei, kuri turėjo vaidinti jo romėniškąją tragediją *Mirštantis Katonas* (*Der Sterbende Cato*), aprengti aktorius antikiniais kostiumais. Deja, rezultatai buvo pražūtingi. Galbūt teatro prigimčiai priešinga siekti pernelyg didelio tikslumo, ir kostiumas, tapdamas istoriškas, nustoja savo paties istorijos. Jei autentiškumo būtų imta siekti anksčiau, teatras, be abejo, būtų praradęs daugelio scenos dailininkų kūrybą – fantastiškus jų išradimus, kurtus dvaro maskoms, operoms ir kitiems pramoginiams reginiams; tie išradimai prasiskverbė ir į eilinius teatrus, pagyvino ne vieną blankią pjesę. Protarpiais jie net paveikdavo išorės pasaulio madą, – kaip, pavyzdžiui, Béraino, vieno iš ryškiausių sceninio kostiumo meistrų, darbai, sukurti Liudviko XIV laikais, arba François Boucher kostiumai – valdant Liudvikui XV. Pastarojo dailininko standus, rokoko detalėmis puoštas sijonas, gerai pažįstamas visos Europos teatruose, pasiekė net Londoną, kur juo segėjo Koriolaną vaidinęs Quinas.

Paminėtas Carolinos Neuber, arba *die Neuberin*, kaip ji vadinta, vardas žymi momentą, kai į Europos teatro sceną ryžtingai, nors kiek ir pavėluotai, įžengia Vokietija. Vietinio vokiškojo teatro plėtrą sutrukdė keletas susipynusių veiksnių – nuolatiniai karai, religinės kovos, stelbianti keliaujančių prancūzų ir italų trupių įtaka, o labiausiai – ta aplinkybė, kad Vokietija neturėjo tokio vieno traukos centro, kokie buvo Prancūzijos ir Anglijos sostinės. Todėl aktoriai ir dramaturgai negalėjo pajusti tokio tiesioginio sąlyčio su visuomene, kuris padėjo atsirasti geliančiai *sotie* satyrai Prancūzijoje bei angliškojo interliudo žavesiui. Jei lyginsime su vieno centro neturėjusiomis šalimis – Italija ir Ispanija, – vokiečių teatras anuomet neprilygo nė judriems tarsi akrobatai italų komikams, nė religiniu



įkarščiu alsavusiems ispanų *autos*. Būdingas ankstyvojo Vokietijos farso
Il. 129 personažas – *der Narr*, arba Kvailys, su savo varpeliais papuošta kepure, nors ir atsiradęs iš dvaro juokdario, vis dėlto turi bendrumų ir su komiškuoju biblinių istorijų velniu, ir su gudriuoju dzaniu iš *commedia dell'arte*, – nors tie bendrumai ribojasi vien visiems komikams būdingais bruožais ir nebūtinai aiškintini išorės įtakomis. Netgi naujojo pažinimo banga ne ką tepaveikė vokiečių teatrą, o geriausios tos epochos pjesės, dabar gal ir nebeįdomios, buvo parašytos Reformacijos ir Kontrreformacijos šalininkų. Jos, nors turėjo stiprinti protestantiškąją argumentaciją, vis dar vaidintos senoviškame viduramžiniame vienalaikiame scenovaizdyje. Pasaulietinius farsus – kol kas Vokietijoje rimtos pasaulietinės dramos dar nebuvo – perėmė meisterzingerių gildijos, kurios galėjo statyti juos bent kiek
Il. 130, 131 prabangiau negu ant laikinų pakylų vaidindavusios mėgėjų grupės. Bet
Il. 132, 133 netgi Hanso Sachso, gerai žinomo operos mėgėjams iš Wagnerio *Niurnbergo*

◀ 128 (*kairėje*) Tragiškasis herojus plunksnomis apkaišytu galvos apdangalu ir standžiu sijonu: Jamesas Quinas (1693–1766) – Koriolanas to paties pavadinimo Jameso Thomsono dramoje. „Covent Garden“, 1749 m.



129 (*dešinėje*) Vokiečių Kvailys, arba *der Narr*, su būdinga kepure ir varpeliais, XV a. pabaiga. Šiame raižinyje matome Clausą Narrą, Saksonijos kurfiurstų dvaro juokdarį (1461–1518), smaugiantį savo žąsiukus, kad jie nepaskęstų.





130–131 Scenos iš Johanno Rasserio *Mokyklinės dramos* 1574 m. leidimo. Scenos pakyla po atviru dangumi, tikriausiai suręsta turgavietėje, labai panaši į Terencijaus sceną (žr. *il. 45–49*); gilumoje – uždangos dengiama būda, o žiūrovai supa iš trijų pusių. (*viršuje*) Motina gina sūnų nuo įpykusio auklėtojo, o tuo metu antrasis vaikas su veršenike per petį tykina išėjimo link. (*apačioje*) Du valstiečiai ginčijasi.

meisterzingerių, parašytosios pjesės XVI a. 6-ajame dešimtmetyje būdavo statomos itin paprastai, naudojant improvizuotą sceną apleistoje Šv. Martos bažnyčioje. Tai ir buvo pirmasis teatro pastatas Vokietijoje: žiūrovai sėdėdavo pačioje bažnyčioje, atsigręžę į scenos pakylą, kurią iš trijų pusių supo uždanga. Būdavo panaudojami esami laipteliai ir sakykla, o aktoriai, jau nebe ištisai per visą pjesę matomi, įeidavo ir išeidavo pro uždangos properšas, kartu nešdamiesi rakandus bei scenovaizdžio elementus. Bendras
Il. 48 vaizdas tikriausiai daugmaž priminė Terencijaus sceną. Sachsas, rašęs labai lengva ranka, gana malonia ausiai primityvia keturių kirčiuotų skiemenų eilute, sukūrė keletą ilgų akademiškų tragedijų ir komedijų, dažniausiai antikinėmis ar biblinėmis temomis, taigi turime pamato manyti, jog Terencijaus scena jam iš tiesų buvo žinoma. Tačiau Sachsui šlovę pelnė daugiausia trumpos karnavalinės pjesės, šiurkštų ankstyvųjų *Fastnachtsspiel* humorą perkeitusios į paprastą liaudies pasaką; jose nebelikdavo nešvankumo, bet tebežaižaravo juokas. Nors jo pjesės neišsiskiria originalumu, joms būdinga ne vienas taiklus štrichas, išsiskiriančios charakteristikos ir šiokia tokia draminio poveikio nuovoka. Jų autorius pats ugdė aktorius, matyt, gana realistišku stiliumi. Sceniniai kostiumai būdavo paprasti – tradiciniai apdarai dieviškos bei aukštos kilmės personažams ir
Il. 132 kasdieniniai drabužiai menkesniems mirtingiesiems.

Įdomu tai, kad vokiškai kalbančio teatro užuomazgas ir Austrijoje, ir Vokietijoje ryškiausiai paveikė klajojančios anglų aktorių trupės – *die Englische Komödianten*. Pirmoji šių trupių, vadovaujama Roberto Browne'o, pasirodė Frankfurte 1592 m., o netrukus po to Sackville'io vadovaujama trupė įsitvirtino Wolfenbüttelyje, Braunšveigo hercogo Heinricho Julijaus dvaro teatre. Dramaturgas buvo ir pats hercogas. Išlikusios jo pjesės liudija apie anglų įtaką, – daug ką jose galima atsekti iš Shakespeare'o, įžiūrima ir šiokių tokių bendrumų su *commedia dell'arte*.

XVII a. pabaigoje protarpiais minimi kitų anglų trupių pasirodymai. Jos vaidindavo didžiosiose metinėse mugėse, didikų rūmuose arba didesniuose miestuose – uždarose patalpose ar po atviru dangumi. Kai kurios prasiskverbė net į Skandinaviją. Kadangi keliaudavo neapsikrovę, dekoracijų, matyt, išvis neturėdavo, o kiekvienoje vietoje šių trupių spektakliams surenčiama pakyla primindavo kiek modifikuotą elžbietinio





132–133 (*dešinėje*) Vokiečių dramaturgijos pradininkas, meisterzingeris Hansas Sachsas (1494–1576), iš profesijos – batsiuvys, ir (*kairėje*) medžio raižinys iš vienos jo pjesės antraštinio puslapio.

teatro konstrukciją. Ją sudarydavo didžiulė išsikišusi platforma su kambariu gilumoje ir, galimas daiktas, galerija viršuje. Šitokioj erdvėj aktoriai galėjo laisviau judėti negu ilgoje ir siauroje Šv. Martos bažnyčios scenoje, tad jie puikiai tuo naudodavosi ir judrumu nenusileisdavo savo meto Londono aktoriams, demonstruodami, be to, dar ir *commedia dell'arte* akrobatiką. Repertuarą sudarė daugiausia elžbietinės komedijos ir tragedijos, neretai supaprastintos, vaidinamos angliškai su muzika, šokiais bei pantomima, o tarp veiksmų pagyvinamos Kvailio marmaliavimu vokiečių žemaičių šnekta. Šis visur esantis personažas prasibrovė net į burleskinę *Hamleto* versiją, vėliau įgijusią pavadinimą *Nubausta brolžudystė* (*Der Bestrafte Brudermord*) ir tapusią vienu populiariausių kūrinių vokiečių klajojančių aktorių trupių repertuare. Nors ir anglų kilmės, Kvailys greit absorbavo kai kurias vokiečių *der Narr* ypatybes, ir Sackville'is vaidino šį personažą Jano Klanto (Klouno) arba Bušeto (Poseto) vardu, Robertas Reynoldsas – Pikelheringo, o Johnas Spenceris – Hanso Stokfišo vardu.

Anglų komikų įtaka, be abejonės, susino vokiečių teatrą literatūriniu požiūriu ir padėjo vėliau išpopuliarėti šiurkščioms pjesėms, pasakojančioms apie kruvinus darbus „aukštose vietose“ – vadinamosioms *Haupt- und* *Il. 139* *Staatsaktionen*, tačiau, kita vertus, savo pasirodymais anglai pripratino publiką matyti scenoje veiksmą ir aistrą, padėjo apmaldyti vokiečių dramaturgų polinkį leistis į pernelyg varginančias diskusijas. Pjesė jiems buvo tiesiog pjesė, ir įkaldami vokiečių publikai šią mintį, jie revoliucingai pertvarkė vokiečių dramą. Net kai vokiečių artistų grupės perėmė anglų trupių darbą, šių vardas vis dar buvo parankus reklamai – jį sinonimiškai siedavo su viskuo, kuo teatre buvo labiausiai žavimasi ir kas garantavo sėkmę. Anglų komikų veiklą sutrukdė Trisdešimties metų karas, bet Vokietijoje jie vėl pasirodė Anglijos puritonų tarpuvaldžiu, kai buvo išvaryti iš Londono. Nuolatinis aktorių migravimas į žemyną ir atgal, matyt, abipusiškai žymiai praturtino teatro dirvą ir užminė lyginamajam literatūros mokslui įdomių mįslių, kurių ši knyga nebegali aprėpti, – jų pavyzdys gali būti tiek Anglijoje, tiek Vokietijoje naudota Fausto legenda. Paskutinė anglų trupė Vokietijoje minima 1659 m., tuo metu, kai populiarioje scenoje ėmė *Il. 134* reikštis italų perspektyvinės scenografijos įtaka. Ši scenografija atėjo per įmantrius dvaro spektaklius, daugiausia operas, atliekamas pastatuose, kuriuos kunigaikščiams statydavo italų architektai, taip pat per puikius jėzuitų lotyniškų mokyklinių dramų pastatymus, kuriuose vyravo itališkos *Il. 136* dekoracijos bei scenos įranga. Vokietijoje vis dar nebuvo stacionaraus viešojo teatro, kuriame būtum galėjęs išvysti pirmojo rimto vokiečių dramaturgo Andreaso Gryphiuso pjeses, tad jas atliko protestantų mokiniai. Grįstos klasikine prancūzų drama, jos buvo parašytos didingomis ir kiek monotoniškomis eilėmis. Jų tikriausiai nebūtų pamėgę žiūrovai, vis dar besižavį *Haupt- und Staatsaktionen*, – greitomis parengtuose šių pjesių spektakliuose vešėjo visos anglų komikų ydos, tačiau anaiptol nebuvo perimtos jų teigiamybės. Tokio pobūdžio spektakliai turėjo ypač didelį pasisekimą Vienoje, ir neilgai trukus ankstesniuosius, importinius kvailių *Il. 115* pavidalus išstūmė vietinis kvailys – Hansvurstas, matyt, išsirutuliojęs iš Džono Poseto (kitaip – Johano Gutveno). Aktorius Josephas Stranitzky pavertė Hansvurstą visiškai nauja komiška figūra. Nusimetęs ankstesniąją laisvą diržu sujuostą baltą tuniką, priminusią Pedrolino kostiumą, Stranitzky

rengėsi kaip valstietis iš Zalcburgo – laisvo kirpimo raudonu švarkeliu nedidele raukta juokdario apykakle, geltonomis kelnėmis, kurias prilaikė raudonos petnešos, krūtinę puošė mėlyna širdutė su išsiuvinėtais inicialais H. W.; dėvėjo pasišiaušusį peruką, žalią smailą skrybėlę, buvo su barzda ir vešliais antakiais. Hansvurstas vyravo daugelyje pjesių pirmojo nuolatinio vokiškosios komedijos teatro „Kärntnertor" repertuare, o Josepho Stranitzky tradicijos tęsėjo Prehauserio rankose jis pamažu brendo, kintant pačioms pjesėms, kurios iš improvizuotų farsų virto sudėtingesniais atpažįstamus vieniečių tipus piešiančiais kūriniais. Vėliau Vienos liaudies dramoje atsirado dar du komiški personažai – Kasperlė, anglų lėlės Pančo atitikmuo, ir Tadėdlis (Thaddädl). Pastarasis, priklausęs visiškai kitai epochai ir kitokiam teatrui nei Hansvurstas, buvo falcetu kalbantis nerangus, nesusitupėjęs mulkis, nuolat iki ausų įsimylėjęs. Tadėdlis pasirodydavo jau nebe improvizuotuose vaidinimuose, bet specialiai jam parašytose pjesėse, tiksliau – skirtose jį įamžinusiam aktoriui Antonui Hasenhutui.

XVIII a. pradžioje ir Vokietijoje, ir Austrijoje rimti žmonės mėgino išstumti senąsias komedijas ir įdiegti ką nors tauresnio, drauge patikėti svarbiausią vaidmenį literatui dramaturgui, atėmus jį iš profesionalaus aktoriaus, buvusio pagrindine figūra Vokietijos teatre per visą XVII amžių. Reformatorius Gottschedas, reiškęsis ne vien teatre, ypač bjaurėjosi *Il. 126* improvizuotomis pjesėmis, paremtomis suvulgarinta arlekinada, su jų būdingais šiurkščiais juokais ir lengvai patenkinamu žiūrovu. Padedamas nenustygstančios Carolinos Neuber, Gottschedas kuriam laikui sėkmingai *Il. 126* išstūmė Arlekiną iš scenos ir pakeitė jo kvailiojimus griežtais prancūzų klasicistiniais kūriniais, parašytais nuobodžiais aleksandrinais. Nelaimė, Gottschedas kūrė tuo metu jau kiek atgyvenusiu stiliumi. Rezultatą pasiekdavo nuobodų ir netvarų. XVIII a. viduryje Shakespeare'o dramų vertimai vokiečių žiūrovų vaizduotei jau buvo atvėrę visiškai naują pasaulį; publika taip pat jau žinojo apie *comédie larmoyante* (ašaringosios komedijos) ir *drame bourgeois* (buržuazinės dramos) sėkmę Prancūzijos scenose. Tačiau Gottschedas padarė ne vien neigiamą poveikį. Chaotiškam jo meto scenos gyvenimui į sveikatą išėjo disciplina, kurią jis siekė primesti, o jo samprata, jog teatras – tai pilietinė institucija, subrandino vaisių vėliau.

134 (*viršuje*) XVII a. vokiečių scena su kulisais, fono uždanga ir kandeliabrais, bet be rampos šviesų. Pjesė – romantinė ar riterinė komedija, scenos gilumoje sparnuotas kupidonas pranašauja laimingą pabaigą.



135 Anglų aktorius Johnas Goodwinas – Hansvurstas: viena vokiečių klouno raidos pakopa, bylojanti apie anglų komikų įtaką XVII a.

136 (*viršuje*) Puošnus jėzuitų mokyklinis spektaklis: Neptūno atvykimas iš pjesės *Pietas Victrix*, autorius – Nicolaus Avancinus, Viena, 1659 m. Pjesėje buvo keturiasdešimt šeši kalbantys personažai, o be to, jai reikėjo dar visos minios statistų.



137 Vokiečių kritikas ir dramaturgas Johannas Christophas Gottschedas (1700–1766) ir jo žmona Luise Adelgunde Victoria, mergautine pavarde Kulman (1713–1762), drauge išvertę ir adaptavę pluoštą prancūziškų pjesių Carolinos Neuber trupei (žr. *il. 138*).



138 Pirma iškili vokiečių aktorė ir teatro vadovė Carolina Neuber (1697–1760), čia pozuojanti kaip Anglijos karalienė Elžbieta I į vokiečių kalbą išverstoje Thomo Corneille'io dramoje *Essex*. Kad ir kaip Carolina Neuber stengėsi reformuoti vokiečių sceną, jos teatrui nepavyko atsikovoti populiarumo iš publikos pamėgtų *Haupt- und Staatsaktionen*.

Pagrindiniu Gottschedo oponentu tapo jaunasis Lessingas, pažinęs teatro užkulisių gyvenimą dirbdamas su Carolinos Neuber trupe. Ji režisavo pirmąsias jo komedijas, parašytas Molière'o stiliumi, – didžiuoju prancūzų dramaturgu Lessingas itin žavėjosi. Tačiau pirmas tikrai reikšmingas jo kūrinys – *Miss Sara Sampson* – tai šeimyninė tragedija, akivaizdžiai paveikta Vokietijoje anuomet labai populiarių Richardsono romanų.

Lessingas, kurio plunksnai priklausanti dramos kritika lygiai svarbi kaip ir pjesės, prisidėjo prie mėginimo 1765 m. įkurti Hamburge stacionarų nacionalinį teatrą, kuriame 1767 m. suvaidinta jo *Minna von Barnhelm,* pirmasis vokiečių komedijos šedevras. Užmojui įkurti teatrą Hamburge



139 Klajojančių vokiečių aktorių trupė rengiasi *Haupt- und Staatsaktion* spektakliui, Niurnbergas, apie 1730 m.; P. Deckerio raižinys. Šiose pjesėse būdavo vaizduojami dramatiški įvykiai „aukštose vietose“ su komiškais interliudais, kuriuos atlikdavo Arlekinas ir Hansvurstas (jiedu matyti kairiajame paveikslo pakraštyje).

(beje, jam buvo lemta žlugti) vadovavo du įstabūs žmonės, Ackermannas ir Ekhofas, padarę nepaprastą įtaką savo laikų Vokietijos teatrui. Būtent Ekhofas atsisakė medinės deklamacijos ir sustingusių pozų, kurios buvo būdingos ankstesnių, Carolinos Neuber ir Kocho mokyklos aktorių vaidybai, ir ėmė vaidinti lankstesniu natūraliu, kitur jau įėjusiu į madą stiliumi. Ir Ekhofas, ir Ackermannas iš pradžių priklausė trupei, vadovaujamai Schönemanno, – pastarasis buvo klajojančio teatro Arlekinas,– ir kai šį sužlugdė jo pomėgis arklių prekybai, Ekhofas su Ackermannu perėmė vadovavimą trupei. Reorganizuotoje trupėje vaidino dvi Ackermanno dukterys, abi puikios aktorės, ir jo žmonos sūnus iš ankstesnės santuokos –

Il. 140 Friedrichas Schröderis. Šis aktorius yra vienas iškiliausių Vokietijos teatro istorijoje, jis pirmasis suvaidino daugelį į vokiečių kalbą išversto Shakespeare'o vaidmenų nuo Hamleto iki karaliaus Lyro. Deja, Schröderio pavydas privertė Ekhofą palikti trupę, ir keletą metų jis nesėkmingai klajojo. Iš pradžių atkeliavo į Veimarą, kur susipažino su Goethe ir, galimas daiktas, pateikė jam dalį medžiagos *Vilhelmui Meisteriui*, o paskui persikėlė į Gotą. Būtent Gotoje, likus metams iki mirties, Ekhofas angažavo jauną aktorių, vardu Ifflandas, kuriam buvo lemtas reikšmingas vaidmuo Goethe's laikų teatre. Ekhofas gyveno pakankamai ilgai, kad išvystų aktoriaus profesiją Vokietijoje įgyjant respektabilumą, – beje, tatai įvyko daugiausia jo paties pastangomis. Apie pakitusį aktoriaus statusą liudija faktas, kad 1778 m. Ekhofas buvo be jokių prieštaravimų palaidotas su krikščioniškomis apeigomis, o dar 1692 m. jos atsakytos laidojant aktorių ir teatro vadovą Velteną.

Mirus Ackermannui, Schröderis, kuris, kaip ir Ekhofas, drauge su seserimi Charlotte yra pavaizduotas *Vilhelme Meisteryje* (kaip Serlo ir Aurelija), perėmė trupę į savo rankas ir įgyvendino ne vieną reformą, ypač žymiai pakeitė scenos kostiumus. Tolesnis jo karjeros laikotarpis atnešė turbūt didžiausią šlovę. Jis ne tik atskleidė Shakespeare'o dramų teatrines ypatybes jaunai publikai, pažinojusiai didžiojo anglų dramaturgo kūrybą tik iš knygų, bet taip pat pastatė senstančio Lessingo *Emilia Galotti* bei pirmąją jaunojo Goethe's dramą *Götz von Berlichingen.* Nors Schröderis pelnė pripažinimą, tačiau laimės jam trūko. Pavargęs nuo nepaliaujamos trinties su motina, kuri vis dar laikė savo rankose visus
Il. 143 finansinius reikalus, jis išvyko iš Vokietijos į Vienos „Burgtheater". Čia praleido ketverius metus ir paliko nenykstamą įspaudą austrų teatre. Galima sakyti, jog jis davė pradžią tai subtiliai ir rafinuotai ansamblinei vaidybai, kuri vėliau tapo visų „Burgtheater" spektaklių skiriamuoju
Il. 142 ženklu. Ne kas kitas, o Schröderis išugdė didįjį Brockmanną, iškiliausią „Burgtheater" aktorių nuo 1778 m. iki pat jo mirties 1812 m.

Būtent Schröderio gyvenimo Vienoje laiku Juozapas II dėjo pastangas tęsti savo motinos, imperatorienės Marijos Teresės, pradėtas reformas ir padaryti „Burgtheater" nacionaliniu rimtos ugdančiosios dramos centru,

o liaudies teatrą išvyti į priemiesčius, – ten šis žanras labiau nei bet kada suklestėjo „Theater in der Leopoldstadt“ vadovaujant Marinelli.

Iškiliausia vokiečių scenos figūra XVIII a. pabaigoje buvo Goethe, dalį savo neaprėpiamo talento paskyręs teatrui. Jo *Gecas fon Berlichingenas* buvo pirmoji vokiečių drama, kurioje juntamas Shakespeare'o poveikis. Nors vėliau jis grįžo prie ankstesnio žavėjimosi objekto – prancūzų draminės literatūros, – ši jo pjesė tapo manifestu *Sturm* *Il. 141*

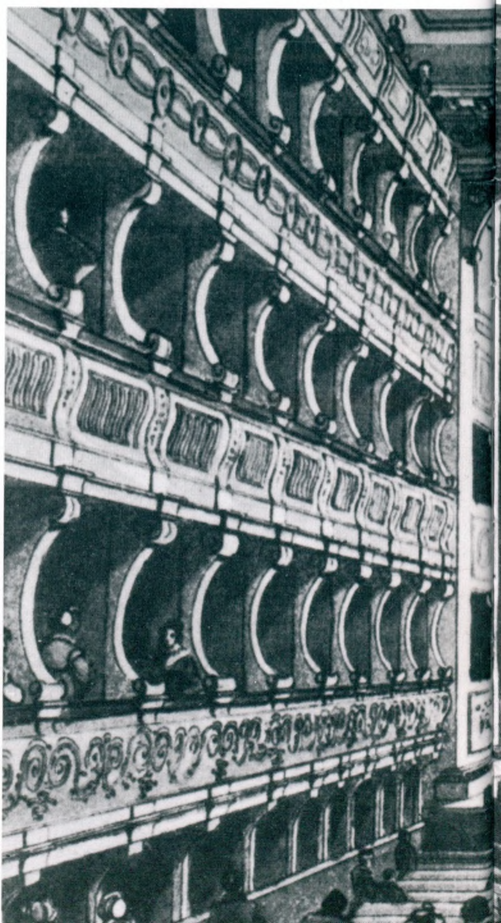
140 Friedrichas Schröderis (1744–1816), pirmasis Shakespeare'o interpretatorius Vokietijoje, – Falstafas 1780 m. pastatyme. Schröderis adaptavo Shakespeare'ą pagal savojo meto skonį, pavyzdžiui, leido Hamletui ir Kordelijai likti gyviems. Čia jis vilki Elžbietos epochos dubletą bei kelnes ir dėvi plunksnuotą tragedijos herojaus skrybėlę.



141 (*dešinėje*) Johannas Wolfgangas Goethe (1749–1832); Georgo Oswaldo portretas, 1799 m. Įvairiais talentais apdovanotas Goethe parašė nemaža puikių pjesių, pats buvo neblogas aktorius mėgėjas (*il. 144*) ir daugelį metų vadovavo Veimaro dvaro teatrui (*il. 145*).



142 (*toliau dešinėje*) Johannas Brockmannas (1745–1812) – Hamletas „pelėkautų" scenoje spektaklyje, kurį 1778 m. Berlyne pastatė Karlo Döbbelino trupė, viena iš geriausių tuo laikotarpiu.



143 Pirmojo Vienos „Burgtheater" interjeras. Teatras pastatytas 1741–1756 m. Michaelerplatz aikštėje. Įdomu palyginti jį su XVIII a. teatrais Londone (žr. *il. 117*) ir kitur. Įmantriai išpuošta žiūrovų salė trišonė, o ne pasagos formos, ir siaurą priešakinę scenos dalį vietoj angliškojo proscenijaus durų įrėmina ložės.



144 (*kairėje*) Goethe Oresto vaidmenyje su Corona Schroeter, vadinančia Ifigeniją, Goethe's *Ifigenijos Tauridėje* 1779 m. dvaro spektaklyje, Ettersburgo pilyje; G. M. Krauso paveikslas.

145 (*dešinėje*) Veimaro dvaro teatras Goethe's vadovavimo metais (1784–1825).

und Drang („Audros ir veržimosi") sąjūdžio rašytojams ir buvo pavyzdys,
Il. 146 kuriuo sekė daugumas jaunesniųjų dramaturgų, ypač Schilleris. Toliau Goethe's draminėje kūryboje randasi istorinių bei šeimyninių dramų, iš kurių Ispanijon nukelianti *Clavigo* vis dar sėkmingai vaidinama. Dar vėliau Goethe ėmė rašyti veikiau kaip poetas, o ne dramaturgas, ir šį
Il. 144 laikotarpį žymi tokios pjesės kaip *Ifigenija Tauridėje* (*Iphigenie auf Tauris*) ir *Faustas*, dviejų dalių kosminė drama. Pastaroji statyta ir visa, tačiau jos sumanymo ir įgyvendinimo mastas pranoksta įprastinio teatro galimybes.

Il. 145 Būtent Goethe'i vadovaujant dvaro teatrui Veimare, – o tai buvo vienas iš daugybės ten jo užimamų oficialių postų (1799–1805 m. šias pareigas ėjo drauge su Schilleriu), rampos šviesą išvydo daugelis Schillerio rašytų dramų, nuo *Valenšteino* iki *Viliaus Telio*. Tačiau pirmosios epochinės



reikšmės Schillerio pjesės *Plėšikai* (*Die Räuber*) premjera įvyko Manheime, Ekhofo globotiniui Ifflandui atliekant Franco Moro vaidmenį. Ifflandas, vėliau itin sėkmingai vaidinęs Veimare, buvo taip pat ir populiarus dramaturgas, ir geras rimtosios komedijos aktorius, bet tragedija jam nepakluso – turėdamas puikią techniką, Ifflandas vis dėlto stokojo gelmės. Laimė, jaunus aktorius jis ugdė veikiau Schröderio nuosaikumo nei savo paties virtuoziškumo kryptimi ir perdavė daug puikių tradicijų romantinio laikotarpio scenos meistrams, ypač Ludwigui Devrientui. Ifflando karjera pasiekė viršūnę 1796 m., kai jis tapo Nacionalinio teatro direktoriumi Berlyne, – šias pareigas jis ėjo iki pat mirties 1814 m. Pluoštą senų ir naujų pjesių, be kitų, ir Shakespeare'o bei Schillerio, jis pastatė su didingomis romantinio stiliaus dekoracijomis, *Il. 146*
kurias jam kūrė architektas ir scenografas Schinkelis. Ifflando aktoriai



146 Friedrichas von Schilleris (1759–1805), vienas ryškiausių Vokietijos dramaturgų; Antono Graffo portretas. Nuo 1799 m. iki pat mirties Schilleris su Goethe drauge vadovavo Veimaro dvaro teatro pastatymams.

buvo geriau vertinami negu veimariškiai, kadangi Goethe, maištaudamas prieš brutalų *Sturm und Drang* sąjūdžio realizmą ir buržuazinės šeimyninės dramos natūralizmą, Veimaro teatre įvedė labiau pakylėtą ir poetinį vaidybos stilių. Deja, dėl to vaidyba darėsi nenatūrali, tekstus imta tiesiog deklamuoti, nors masinės scenos vis dar buvo puikiai organizuojamos, joms nestigdavo realizmo. Tačiau literatūrinio Schillerio dramų turinio drauge su Goethe's ir Lessingo kūryba bei Shakespeare'o ir Calderóno vertimais kurį laiką pakako tam, kad Veimaro dvaro teatras išliktų vokiečių teatro scenos lyderiu.

Vis dėlto net ir Veimaras gavo įsileisti melodramines Kotzebue pjeses, pranašavusias būsimą teatro raidos posūkį. Prasidėjęs XIX amžius, paveldėjęs Prancūzijos revoliucijos sumaištį ir jos padarinius visoje

Europoje, ir vėl pasirodys esąs didžios vaidybos ir skurdžios dramaturgijos laikotarpis, – skurdžios literatūrine, bet ne teatro prasme, mat scenografijos, kostiumų, muzikinių ir sceninių efektų požiūriu melodramų ir romantinių pjesių pastatymuose vyko intensyvus ir vaisingas darbas; šios pjesės tęsė *Geco fon Berlichingeno* ir *Plėšikų* jaunatviškų kraštutinumų tradiciją ir nekreipė dėmesio į vėlesnių kūrinių – Goethe's *Torkvato Taso* (*Torquato Tasso*) ir Schillerio *Marijos Stiuart* – akies nerėžiantį tobulumą. Šitokioje atmosferoje tokio dramaturgo kaip Kleisto dramos – tiek komiškos, tarkim, *Sudužęs ąsotis* (*Der zerbrockene Krug*), tiek herojinės, pvz., *Der Prinz von Homburg*, – neišvengiamai turėjo likti nesuprastos ir laukti progos padaryti įspūdį publikai, kai ji palinks prie imlesnių nuostatų. *Il. 180*

147 Schillerio *Fiesko sąmokslas Genujoje* (*Die Verschwörung des Fiesko Zu Genua*) spektaklis Veimaro dvaro teatre, apie 1810 m. Drama pirmąkart pastatyta Bonoje 1783 m. ir keletą kartų atnaujinta.

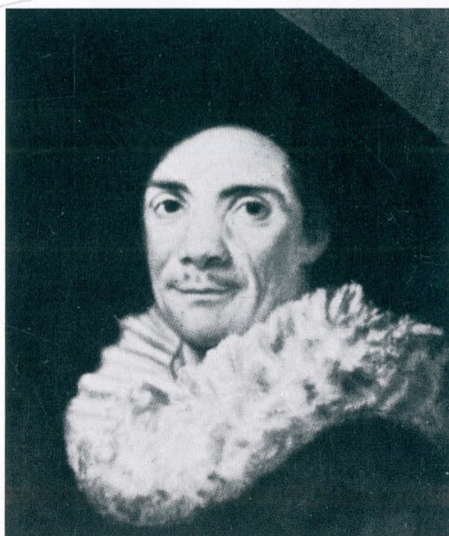


Prancūzija prieš Revoliuciją

Tuo metu, kai Vokietija mėgino steigti stacionarius teatrus ir kurti
nacionalinę dramaturgijos mokyklą, Prancūzija išgyveno sunkoką ir gana
tuščią laikotarpį. Sulig Molière'o mirtimi pasibaigė šlovingoji epocha.
Naujasis „Comédie-Française" teatras daugeliu atžvilgių buvo
pasigėrėjimo verta institucija. Čia vaidino ryškiausios artistės – Molière'o
Il. 110, 104 našlė bei panelė Champmeslé – ir iškiliausi aktoriai vyrai – Molière'o
Il. 148, 150 mokinys Baronas, garsėjęs kaip tragikas, ir komikas Poissonas, žymus
savo sukurtu Krispeno charakteriu. Bet galbūt dėl to, kad kiek per daug
orientavosi į oficialiųjų sluoksnių paramą ir subsidijas, šis teatras buvo
linkęs visam prancūzų teatrui primesti tradicišką stilių bei repertuarą,
nekuriantį palankios aplinkos opozicijai rastis ir itin maža vietos paliekantį
eksperimentams. Išlaikydama turinio nebetekusią formą, tragedija
sumenko, ėmė vaikytis sensacingų efektų ir virsti melodrama, tuo tarpu
komedija prarado savo visuotinį paveikumą ir pasinėrė į amžininkų
Il. 149 gyvenimo trivialybes. Tuo pat metu Giuseppe Biancolelli, žinomo
Dominique'o vardu, vadovaujami italų aktoriai išgavo iš Liudviko XIV
teisę vaidinti prancūzų kalba, nors tam įnirtingai priešinosi „Comédie-
Française". Jie sulaukė nemažo pasisekimo su Dufresny ir Regnard'o
pjesėmis, komedijomis, kurios leido jiems laisvai improvizuoti, tačiau
1697 m., įžvelgus nepagarbią užuominą apie ponią de Maintenon, italų
Il. 152 aktoriai buvo ištremti iš Paryžiaus ir sugrįžo ten tik po karaliaus mirties
1716 m. Tąsyk jie vėl įsikūrė „Hôtel de Bourgogne" teatre, pagarsėjusiam
„Comédie-Italienne" vardu, skiriant jį nuo „Comédie-Française",
1689 m. persikėlusio į naująjį d'Orbay pastatą. Ir italų vaidyba, ir
repertuaras jau buvo senstelėję, bet per bandymus ir klaidas jiems pavyko
vėl patraukti publikos susidomėjimą, ir ilgainiui šiame teatre
išsikristalizavo visiškai nauja teatro meno forma, jungusi energingą
itališkąjį pulsą bei vikrumą su prancūzų sąmoju ir elegancija. Kaip tik šis
talentų derinys įgalino italų aktorius, vadovaujamus Lelio ir Dominique'o
Il. 151 jaunesniojo, taip vykusiai interpretuoti Marivaux komedijas. Šios,



148 Aktorius ir dramaturgas Michelis Baronas (1653–1729); Rigaud portretas. Baronas davė vaidybos pagrindus jaunajai Adrienne Lecouvreur (žr. *il. 157*).



149 Iškiliausias „Comédie-Italienne" aktorius Giuseppe Biancolelli (apie 1637–1688), žinomas Dominique'o vardu, vilkįs Daktaro kostiumu.

išlaikiusios *commedia dell'arte* tradiciją aktoriaus vardu vaidinti jo atliekamą vaidmenį, visos varijavo vieną temą – įsimylėjėlių; jų kelyje iškylantys sunkumai, kad ir pačių susikurti, yra visuotiniai. Veiksmą čia pakeitė psichologinė įžvalga, o jaudinanti emocinė situacija imta reikšti paradoksišku ir kiek per daug rafinuotu stiliumi, kuriam vėliau prigijo *marivaudage* terminas – iš dalies įvardijąs žavėjimąsi, iš dalies kritišką



150 (*kairėje*) Raimond'as Poissonas (apie 1630–1690), pagrindinis komikas „Comédie-Française“ įkūrimo metu, tarno Krispeno vaidmenyje.

151 (*žemiau kairėje*) Aktoriai iš Paryžiaus „Comédie-Italienne“, kur pirmiausia imtos vaidinti Pierre'o de Marivaux (1688–1763) pjesės; Nicolas Lancret paveikslas.

152 (*dešinėje*) Italų aktoriai tremiami iš Paryžiaus 1697 m., po to, kai pjesė *La Fausse Prude* užgavo ponią de Maintenon.

153 (*apačioje*) Prancūzų aktoriai tragedijoje, turbūt „Comédie-Française“, apie 1720 m.; pagal Watteau.





požiūrį, mat Marivaux tuo metu nesulaukė tokio įvertinimo kaip nūnai. Jo negalėjai priskirti jokiai mokyklai, Marivaux nepriklausė prie jokios atpažįstamos tradicinės krypties, ir jojo stilius, regis, toks lengvas ir neformalus, neatsargiems galėjo virsti tikrais spąstais. Maža kas mėgino juo sekti, Marivaux nepaliko savo kūrybos tąsos ir ji liko izoliuotas reiškinys, radęsis vien iš Prancūzijos dirvoje prigijusios, esmingai pakitusios *commedia dell'arte*.

„Comédie-Française", kuriai kur kas prasčiau sekėsi interpretuoti Marivaux, ištiko tikra pragaištis, kai su ja susipyko vienas iš gabiausių šio teatro dramaturgų, Le Sage'as, dabar labiau žinomas kaip romanų

154 (*apačioje*) Aktoriai pozuoja priešais laikiną teatrą Foire St-Laurent. Apie 1720 m.

155 (*dešinėje*) Stacionarus teatras Foire St-Laurent, pastatytas 1721 m. Aktoriai vėlgi pozuoja.





Gil Blas ir *Le Diable boiteux* autorius; konfliktas įvyko po geriausios jo dramos, *Turcaret*, pastatymo. Kaip ir savo karjeros pradžioje Marivaux, Le Sage'as patyrė stiprią ispanų teatro įtaką. Tačiau *Turcaret*, kandi komedija finansininkų iškilėlių ir mokesčių sistemos neteisybių tema, tęsė senąją prancūzų komedijos tradiciją. Iš jos matyti, ką autorius būtų galėjęs duoti oficialiajam teatrui, jeigu nebūtų leidęsis švaistyti savo talento dovanas efemeriškiems nelicencijuotų trupių pastatymams *Il. 154* Paryžiaus mugių aikštėse. Šie *forains*, kaip imta juos vadinti, drąsinami tokio masto dramaturgų kaip Le Sage'as, visai neblogai gyveno, net ėmė statydintis stacionarius teatrus, bendradarbiaudami su italais sukūrė *Il. 155*



„Opéra-Comique" ir tapo vienu ryškiausių traukos taškų XIX a. Paryžiaus teatriniame gyvenime.

O tuo metu „Comédie-Française" publika, netekusi Le Sage'o ir nusigręžusi nuo Marivaux, mėgavosi ašaringomis Nivelle'io de la Chaussée komedijomis – *comédies larmoyantes,* kurios drauge su moralistinėmis Denis Diderot *drames* žymi pagrindinį XVIII a. indėlį į literatūrinę Prancūzijos teatro istoriją. Ir vienas, ir kitas reiškinys logiškai susiformavo žiūrovų sales užplūdus viduriniosios klasės publikai, kuri troško regėti įtemptas situacijas lengvai atpažįstamoje savo laikų aplinkoje. Žmonių lygybės doktrina tragedinį herojų perkėlė iš rūmų į miestelėno svetainę, o jausminga publika, kurioje moterų gerokai padaugėjo, net komedijose mėgo būti virkdoma. Prancūzijai, kaip ir kitiems kraštams, nepasisekė ta prasme, kad ji neturėjo dramaturgo, kuris būtų gebėjęs kurti didį teatrą iš esamos medžiagos. Laimė, gerų aktorių netrūko, ir jie vaidino puikių proporcijų ir tinkamai įrengtuose teatruose, kurių dar nespėta nugriauti ir pakeisti milžiniškais ateinančio amžiaus statiniais.

Prieš galutinai išsigimdama į *drame bourgeois*, tragedija patyrė
Il. 159 paskutinį trumpą šlovės blykstelėjimą, kai jos ėmėsi universalusis Voltaire'o talentas, – kaip ir Goethe, dalį savo laiko ir energijos paskyręs teatrui. Jis pastatydino keletą privačių teatrų, geriausią jų – Ferney, kur buvo paskutiniai jo namai, o ir pats kaip mėgėjas neblogai vaidino ir labai rėmė įvairią teatrinę veiklą. Bet netgi ankstyviausiose jo tragedijose, išlaikančiose klasicistinę formą ir didybės iliuziją, matyti Shakespeare'o įtakos žymių: juo Voltaire'as pirmasis iš prancūzų žavėjosi, nors ir ne be išlygų. Vėlesnės jo pjesės – begėdiškai buržuazinės dramos (*drames bourgeois*) ir net ašaringosios komedijos (*comédies larmoyantes*). Jose jis maišė komediją su tragedija ir taip naudojo masines scenas bei įspūdingus efektus, kad galutinai atkirto prancūzų tragediją nuo jos XVII a. šaknų. Vis dėlto minios ir reginiai pasitarnavo vienam vertam reikalui: padėjo greičiau nuvaryti žiūrovus nuo scenos, kurią aplipę jie vis dar matyti raižinyje,
Il. 156 vaizduojančiame 1748 m. *Semiramidės* premjerą, o kai 1759 m. ši pjesė atgaivinta, jie jau buvo ištremti į salę. Po trejų metų Garrickui pavyko tą pačią seniai pribrendusią pertvarką įgyvendinti Londone.



156 Scena iš Voltaire'o *Semiramidės* spektaklio „Comédie-Française", 1748 m.; matyti abiejose scenos pusėse įsitaisę žiūrovai.

Jei jau paminėtas Garrickas, įdomu tai, kad juo vieninteliu iš anglų aktorių buvo žavimasi žemyninėje Europoje, kurią jis išmaišė 1763–1765 m. Ypač vertintas Prancūzijoje, mat ten turėjo daug draugų, ir nors niekad nepasirodė prancūzų – o ir apskritai jokioje užsienio scenoje, – Garrickas suvaidino keletą monospektaklių privačiuose Paryžiaus namuose, stulbindamas žiūrovus veido paslankumu, gestų išraiškingumu ir nepaprastu balso diapazonu. Prancūzai buvo labiau pripratę prie tradicinės deklamacijos ir skulptūriškų pozų, būdingų savosioms žvaigždėms. Garrickas daug ko pasimokė iš prancūzų teatro ir savo naujuosius įgūdžius įdiegė grįžęs į „Drury Lane" teatrą, bet savo ruožtu jo natūralus vaidybos stilius tikriausiai padarė įtaką kai kuriems aktoriams, stebėjusiems jo pasirodymus, ypač didžiajam Lekainui, Voltaire'o draugui ir globotiniui.

Voltaire'ui išties labai sekėsi su jo dramų interpretuotojais. Vienas iš pirmųjų jų ėmėsi La Noue, puikus provincijos aktorius ir dramaturgas, kurį Voltaire'as įvedė į „Comédie-Française", taip pat žavioji nelaimingo likimo Adrienne Lecouvreur, kuri mirė ant jo rankų ir kurios *Il. 157*

skubotas palaidojimas be kunigo sukurstė tulžingą rašytojo išpuolį prieš bažnyčią. Aktoriai Prancūzijoje vis dar tebebuvo „perėjūnai ir valkatos“, baudžiami ekskomunikacija. Net Molière'ą palaidojo nakčia ir turbūt nešventintoje žemėje. Adrienne Lecouvreur pažeminimas Voltaire'ui regėjosi dar skaudesnis, nes taip kontrastavo anglų aktorės Anne Oldfield laidotuvėms, – pastaroji tais pačiais 1730 m. buvo palaidota greta Congreve'o Vestminsterio abatijoje; Voltaire'as ja labai žavėjosi ir vadino ją vienintele Londono aktore, kurios kalbą galėjęs be vargo suprasti.

Lygiai kaip atrado ir atsivežė Paryžiun La Noue, savo Mahometo interpretatorių (1741), Voltaire'as atrado ir išugdė žymųjį aktorių Lekainą, – devyniolikmetį apgyvendino savo namuose ir vieną kambarį jam pavertė teatru. Su mėgėjų trupe, kurią sudarė Voltaire'o draugai ir giminaičiai, Lekainas vaidino šešetą mėnesių. Taip jis įgijo puikius scenos meno pagrindus, ir prieš 1750 m. palikdamas Paryžių, Voltaire'as suspėjo

Il. 158



157 Adrienne Lecouvreur (1692–1730), vaidinusi kai kuriose ankstyvosiose Voltaire'o dramose, čia pavaizduota kaip Kornelija, Pompėjaus žmona, atnaujintoje Corneille'io pjesėje *Pompėjaus mirtis* (*La Mort de Pompée*), apie 1725 m. Ji nešina urna su nužudyto vyro pelenais.



158 Henri Louis Lekainas (1729–1778), iškilus prancūzų tragikas, dažnai lygintas su Garricku, savo amžininku anglu; čia Lekainas – Čingischanas Voltaire'o *Kinijos našlaityje* (*L'Orphelin de la Chine*).

išvysti savo *protégé* debiutuojantį „Comédie-Française" Tito vaidmeniu savo globėjo dramoje *Išgelbėtoji Roma* (*Rome sauvée*). Nors Lekainas buvo mažo ūgio, grubių bruožų ir turėjo šiurkštų balsą, tai buvo tikras genijus, o jo karjera panėšėjo į triumfą. Paskutinįkart jis išėjo į sceną taip pat vienoje Voltaire'o pjesėje – atgaivintoje *Adélaïde du Guesclin*, 1778 m. Po spektaklio išėjęs į nakties vėsą, persišaldė ir mirė kaip tik tuo metu, kai Voltaire'as artėjo prie Paryžiaus, grįždamas iš ilgametės tremties, kad numirtų sostinėje dar tais pačiais metais.

Prancūzų teatro istorijai Lekainas svarbus ne vien dėl to, kad buvo puikus aktorius; jis pirmasis pamėgino sceninį kostiumą padaryti bent kiek istoriškai tikslesnį. Atsisakė plunksnuoto galvos apdangalo ir ilgo apsiausto, kurį anksčiau dėvėjo tragedijos herojus, ir pasirinko paprastesnį klasikinį apdarą, o smulkesnių vaidmenų atlikėjus aprengė kostiumais, atitinkančiais pjesės laikotarpį. Lekaino reformas tvirtai rėmė pagrindinė



jo partnerė panelė Clairon, taip pat vaidinusi daugelyje Voltaire'o dramų.
Il. 160 Jo *Kinijos našlaičio* (*L'Orphelin de la Chine*) pastatyme 1755 m. ji iškeitė krinoliną į paprastą laisvai krintančią suknelę plačiomis palaidomis rankovėmis. Galbūt ji ir nebuvo tikrai kiniška, bet tai žingsnis teisinga kryptimi. O daugmaž tuo pat metu atnaujintoje Racine'o dramoje *Bajazet* panelės Clairon vaidinama Roksana vilkėjo apdarą, apytikriai atitinkantį turkės kostiumą.



159 (*kairėje*) Voltaire'o apoteozė, įvykusi 1778 m. kovo 30 d. „Comédie-Française", po šešto jo *Irène* spektaklio. Voltaire'as sėdėjo viršutinėje ložėje, scenos dešinėje.



160 (*viršuje*) Scena iš Voltaire'o *Kinijos našlaičio* (1755): Lekainas vaidina Čingischaną, o panelė Clairon – Idamėją, čia maldaujančią pasigailėti savo vaiko gyvybės.

Tuo metu, kai Lekainas ir panelė Clairon puoselėjo rusenančią prancūzų vaidybos tradiciją, paveldėtą tiesiog iš Molière'o, „Comédie-Italienne", dabar itališka jau tik pavadinimu, rodė pjeses, kurias specialiai šiam teatrui prancūzų kalba rašė italų dramaturgas Goldoni, 1761 m. apsigyvenęs Paryžiuje. Anksčiau jis kurį laiką palyginti sėkmingai gaivino mirštančią ir nešvankybėmis žongliruojančią *commedia dell'arte* Venecijoje, tiekdamas jos aktoriams rašytinius tekstus. Įdomų seno ir naujo stiliaus

lydinį liudija jo *Dviejų ponų tarnas*, pjesė, išversta į kitas kalbas ir išpopuliarėjusi Rusijoje, Anglijoje ir Jungtinėse Valstijose, šioje šalyje pastatyta Maxo Reinhardto. Didžiausia sėkmė Goldoni lydėjo 1748–1753 m., kai jo dramas „Teatro Sant'Angelo" vaidino Medebaco vadovaujama trupė, kuriai jis parašė tokius šedevrus kaip *Gudrioji našlė* (*La vedova scaltra*), *Melagis* (*Il bugiardo*) ir turbūt žymiausią savo kūrinį – *Viešbučio šeimininkė* (*La locandiera*), net septynis kartus verstą į anglų kalbą. Pjesės herojė smuklininkė Mirandolina vėliau tapo mėgstamu daugelio aktorių, ypač Duse, vaidmeniu.

Deja, Goldoni išsiskyrė su Medebacu ir ėmė rašyti Vendramino trupei, kuri dirbo „Teatro San Luca" (dabar – „Teatro Goldoni"), erdvesniame teatre, iš tikrųjų labiau tikusiame įspūdingiems reginiams negu jo intymioms komedijoms. Nors jam teko atlaikyti ne tik varžovo Gozzi konkurenciją, bet ir visai vidutiniško dramaturgo, vardu Pietro Chiari, išpuolius, Goldoni pradirbo su Vendraminu aštuonerius metus ir per tą laiką parašė kai kuriuos iš geriausių savo kūrinių, be kitų, pjeses *Smurtininkai* (*I rusteghi*) ir *Smalsios moterys* (*Le donne curiose*), kurias abi vėliau operų libretams panaudojo Wolf-Ferrari. Iš jo prancūziškų dramų pirmoji – *Bambeklis geradarys* (*Le Bourru bienfaisant*) – sulaukė didžiausios sėkmės. Goldoni taip pat paliko ir tomą puikių memuarų, parašytų prancūzų kalba ir teikiančių nemaža žinių iš jo laikų teatro istorijos.

Paskutinį kartą prieš revoliucines pervartas Prancūzijoje drama suklestėjo
Il. 161 pasirodžius dviem puikioms Beaumarchais pjesėms, *Sevilijos kirpėjas* (*Le*
Il. 163 *Barbier de Séville*) ir *Figaro vedybos* (*Le Marriage de Figaro*). Dažnai jos laikomos vien Rossini ir Mozarto operų šaltiniais, tačiau ir pirminiu pavidalu tai buvo nepaprastai smagios komedijos, pratęsusios ispanų įtakos prancūzų dramaturgijai tradiciją, kuri prasidėjo nuo *Sido*. Jos abi apibendrina savo neeilinio ir įvairiapusio autoriaus gyvenimą bei charakterį. Tai jis pats buvo anksti subrendęs pažas Cherubinas, išvaizdusis Almaviva (triskart vedęs), o užvis labiausiai – išradingasis Figaro, visų galų meistras, dažnai įkliūvantis į kokią kebeknę, bet visad sėkmingai išsisukantis, protingas ir be skrupulų. Abi pjesės politiniu požiūriu laikytos pavojingomis, ir prastumti jas pro cenzūrą prireikė nemaža laiko ir pastangų. *Sevilijos kirpėjas* išvydo sceną

1775 m. ir buvo linksmai sutiktas publikos, dar nenujautusios Revoliucijos pavojų, kuriuos pranašavo pjesė, tačiau 1784 m., kai pirmąkart pastatytos *Figaro vedybos,* visuomenė jau pradėjo įsisąmoninti grėsmę. Vyresnio ir išmintingesnio Figaro kritika krypsta jau ne į atskirą žmogų, bet į visuomenę apskritai.

Abi šias pjeses pastatė „Comédie-Française“ teatras, tuomet jau išsikėlęs iš pastato, kuriame vaidino nuo 1689 m., į naująjį dabartinio „Odéon“ vietoje. Jos žymiausi aktoriai – Raisiną pakeitęs Préville'is, vadintas „le *Il. 162* petit Molière“ („mažuoju Molière'u“), ryškiausias komikas, įkūnijęs Figaro *Sevilijos kirpėjuje*, ir Molé – Almaviva šioje ir taip pat antrojoje pjesėje, *Il. 161* *Figaro vedybose*, kur su juo Siuzaną vaidino Louise Contat. Žymus komikas *Il. 163* Molé dėl keisto likimo pokšto tapo pirmuoju prancūzų Hamletu Ducis adaptuotoje dramoje. Jis taip pat išugdė iškilųjį aktorių Talma, o vėliau su *Il. 170* juo artimai bičiuliavosi. Talma išlaviravo „Comédie-Française“ teatrą per visą Prancūzijos revoliucijos sumaištį, o audroms praūžus, sulaukė laiko, kai, Napoleono globojamas, šis teatras įsitvirtino labiau nei bet kada.

Be Goldoni ir Gozzi, vienintelis vertas paminėti dramaturgas Italijoje yra Alfieri, atsidavęs Olbanio grafienės, jaunojo Pretendento* žmonos, meilužis. Geriausiomis jo tragedijomis visuotinai pripažįstamos *Saul* ir *Mirra*, abi – bibliniais siužetais. Kitos septyniolika parašytos antikine tematika. Visoms joms būdingas nepaprastas stiliaus ir formos griežtumas, išlaikomi trys vienumai, kurių Prancūzijoje tuo metu jau atsisakyta. Alfieri taip pat parašė komedijų, dabar nugrimzdusių užmarštin, nors, galimas daiktas, ir vertų prisiminti; jo, kaip ir Goldoni, plunksnai priklauso įdomi memuarų knyga.

Italija buvo pakvaišusi dėl operų, ir Apostolo Zeno bei Metastasio savo draminius talentus paskyrė libretams rašyti. Kai kuriuos jų naudojo daugelis skirtingų kompozitorių, prabangias dekoracijas joms kūrė žymiausi to meto scenografai, paveldėję Bibienų, Burnacini ir Juvarros tradicijas. Įdomiausias iš jų – Jeanas Nicolas Servandony, studijavęs ir dirbęs Italijoje, o pasitaikius *Il. 164*

---

* Jaunuoju Pretendentu (*Young Pretender*) vadintas anglų princas Karolis Edvardas Stiuartas (1720–1788), Karolio II anūkas. (Vert. past.)







161 (*viršuje*) Amžininko pieštas eskizas, vaizduojantis sceną iš Pierre'o Augustino Carono de Beaumarchais (1732–1799) *Sevilijos kirpėjo* (1775); Molé vaidina Almavivą, o panelė Doligny – Roziną.

162 (*kairėje*) Aktorius Préville'is (1721–1799) dryžuotu Meceteno kostiumu; Carle'o Van Loo portretas.

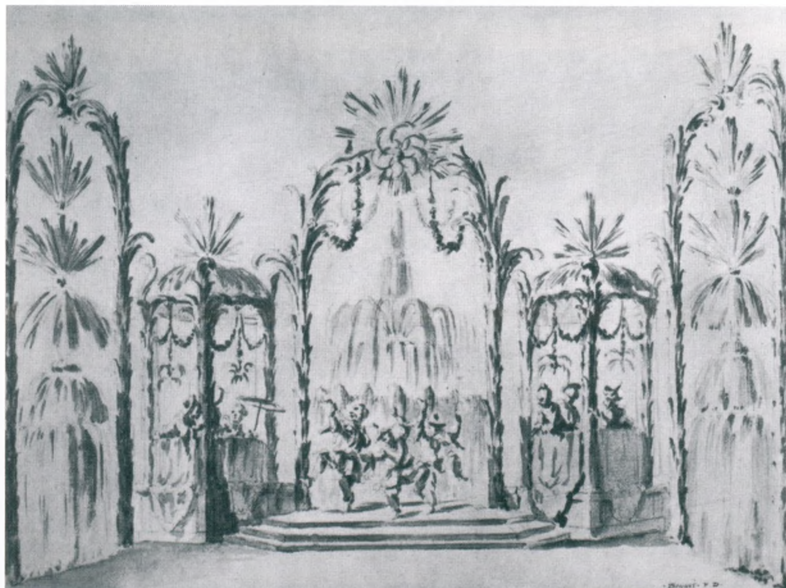
163 (*dešinėje viršuje*) Beaumarchais *Figaro vedybos:* Almaviva – vėl Molé, Siuzana – panelė Contat.

164 (*dešinėje*) Jeano Nicolas Servandony (1695–1766) įstrižos perspektyvos scenovaizdis, kurio griežtas ir masyvus architektūriškumas sudaro akivaizdų kontrastą vėlyvojo baroko bei rokoko stilių lengvumui ir elegancijai (žr. *il. 165*); itin aiškiai matoma Bibienų *scena d'angolo* įtaka (žr. *il. 52*).



progai – pakviestas į Portugaliją, taip pat pametusią galvą dėl operos. Iš ten atkeliavęs į Prancūziją, jis perėmė „Salle des Machines“ teatrą Tiuilri soduose, ir ten sukurti jo darbai savo ruožtu padarė įtaką Italijos bei Vokietijos scenografams. Iš sumenkusio baroko išsirutuliojusiam rokoko
Il. 165 stiliui Prancūzijoje būdingai atstovavo Boquet, kurio scenovaizdžiai ir kostiumai, skirti tiek operai, tiek dvaro pramoginiams reginiams, sukėlė reikšmingų atgarsių teatro scenoje. Kadaise nepranokstami italų scenografai, kurių galėjai sutikti kiekvieno Europos miesto teatruose, dabar atidavė lyderių vaidmenį prancūzams. Net Anglija, ir dėl savo izoliuotumo, ir dėl temperamento išvengusi baroko įtakos, už XVIII a. pabaigos Londono teatrų scenos stilių dėkinga prancūzui – Garricko scenografui de Loutherbourg’ui.

165 Grakštus Louis René Boquet (kūrė 1760–1782) rokoko stiliaus scenovaizdis. Autorius puošė ir „Opéra“ teatro, ir dvaro pramoginius reginius Versalyje bei Fontenblo.



XIX a. pradžios teatras

XVIII a. vidury, kai nacionalinis teatras susiformavo Vokietijoje, o kitose Europos šalyse teatro institucijos labai konsolidavosi, tvirtai jis suleido šaknis taip pat ir rytiniame Šiaurės Amerikos žemyno pakraštyje. Vakarų pakrantėje ispaniškos pjesės vaidintos dar 1538 m., o paskui vėl 1598 m. Prancūziškos pjesės Kvebeke pasirodė XVII a. pradžioje. Bet tie paskiri atvejai nedavė jokių ilgalaikių rezultatų. Amerikos teatro pamatus padėjo gastroliuojantys aktoriai iš Anglijos, pirmiausia apsistoję Virdžinijoje, ir jis rutuliojosi būtent anglų pavyzdžiu. Iš pradžių reiškėsi tik sporadiškai. Vienas teatras buvo pastatytas Williamsburge apie 1716 m. Charleso ir Mary Staggų vadovaujamai trupei. XVIII a. 4-ąjį dešimtmetį Čarlstono pirmajame „Dock Street“ teatre susibūrusi trupė statė tokius Londono žiūrovų pamėgtus spektaklius kaip *Našlaitis* (*The Orphan*) ir *Rekrūtų rinkėjas* (*The Recruiting Officer*)*; o 1749 m. „The Virginia Company of Comedians“ (Virdžinijos komediantų trupė), vadovaujama Thomo Keano ir Walterio Murray, atsirado Filadelfijoje. Šie trys miestai tapo pagrindiniais teatrinės veiklos centrais, nors daugumas atvykstančių aktorių įstengdavo apsilankyti Niujorke, kur Keanas ir Murray 1750 m. atidarė laikiną teatrą Nassau gatvėje, repertuare turėjusį Congreve'o *Meilę už meilę* (*Love for Love*), Farquharo komediją *Kavalierių gudrybes* (*The Beaux' Stratagem*) ir *Ričardą III*, – pastarojo tikriausiai Colley Cibberio variantą. 1753 m. antras teatras Nassau gatvėje atvėrė duris trupei, kurią Lewisas Hallamas atsivežė tiesiai iš Londono. Puiki jų vaidyba ir įvairus repertuaras smarkiai pagyvino teatro raidą Naujajame pasaulyje, nors jam vis dar teko grumtis su įgimtu puritoniškumu – ankstyvųjų atsikėlėlių palikimu, – be to, trukdė prasti keliai bei netinkamos gyvenimo sąlygos. Nepaisant viso to, teatrui pavyko įsitvirtinti, kai iškilo tokie pastatai kaip „Southwark“ Filadelfijoje bei „John Street“ teatras Niujorke, priminęs

*George'o Farquharo komedija. (Vert. past.)

„Potter's Little" teatrą Londono Haymarkete. Po Hallamo mirties Jamaikoje 1756 m. jo našlė ištekėjo už konkuruojančio teatro vadovo, Davido Douglasso, ir jungtinė jų trupė su Hallamo sūnumi Lewisu

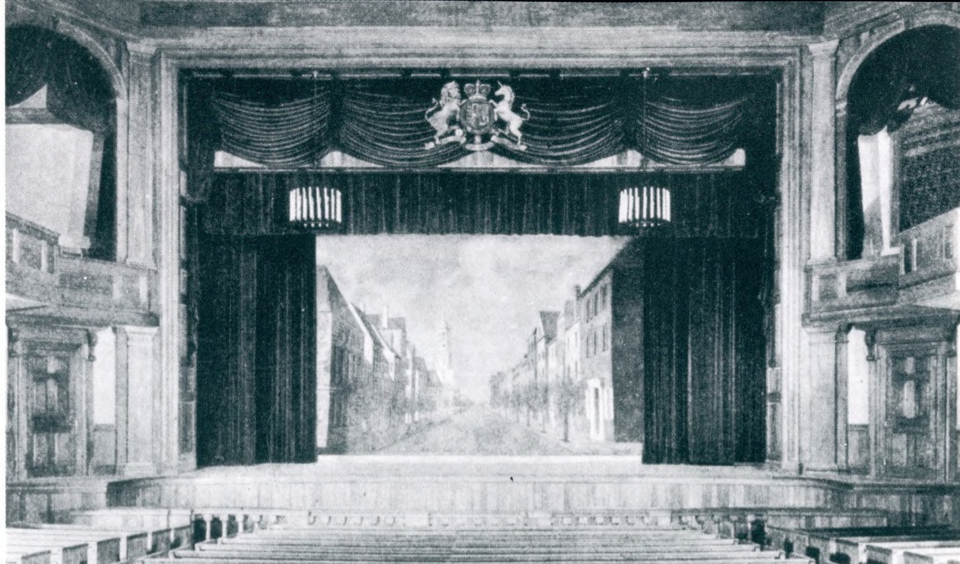
Il. 166 priešaky atidarė „John Street" teatrą *Kavalierių gudrybių* pastatymu. Įgiję „The American Company" (Amerikos trupės) titulą, jie vaidino ir antrajame „Dock Street" teatre Čarlstone, taip pat sėkmingai gastroliavo, iki prasidėjęs karas atginė juos į Vest Indiją. Netgi priešiškumo bei pervartų laikotarpiu neseniai užgimęs teatras nesileido sugniuždomas. „John Street" pastatą spektakliams naudojo britų karininkai; garsusis žvalgas majoras Johnas André čia ir vaidino, ir tapė spektakliams dekoracijas. Tuo pat metu toli, Valley Forge, priešingoje fronto pusėje, patsai George'as Washingtonas stebėjo Addisono *Katono* (*Cato*) spektaklį.

Išsikovojusios nepriklausomybę, keletas naujųjų Amerikos valstijų mėgino uždrausti vaidybą tuo pagrindu, esą ji kurstanti nepageidaujamas aistras. Tačiau aktoriai profesionalai slapčia sugrįždavo, ir 1785 m. „The American Company", dabar vadovaujama Hallamo jaunesniojo bei airių aktoriaus Johno Henry, sugrįžo į Niujorką ir ėmė reguliariai vaidinti „John Street" teatre. Čia 1787 m. jie pastatė pirmąją amerikiečių komediją, Royallo Tylerio *The Contrast*. Kaip ir *Otelą*, šį spektaklį teko apsimestinai pavadinti „Moralės paskaita", kad būtų galima parodyti Bostone, autoriaus gimtajame mieste, kuriame dar daugelį metų išliks gajus prietaringas nusistatymas prieš teatrą. Johnas Henry, savo trupėn pritraukęs puikų anglų aktorių Johną Hodgkinsoną, 1789 m. pastatė pjesę *Tėvas, arba Amerikietiškas šendizmas** (*The Father; or, American Shandyism*) – Williamo Dunlapo, pirmojo Amerikoje gimusio žymaus teatralo, kūrinį; autorius nuo 1790 iki 1810 m. buvo svarbiausias Amerikos scenos ramstis. Jis buvo išsiųstas į Londoną mokytis dailės, bet pakrypo į teatrą ir Londone laiko veltui neleido – išstudijavo iškiliausių ano meto aktorių vaidybą. Tada sugrįžo į Ameriką, perėmė vadovavimą „John Street" teatrui ir

Il. 167 sustiprino trupę, 1796 m. priimdamas į ją pirmąjį Josephą Jeffersoną, garsiosios amerikiečių teatro šeimos pirmtaką. Prabėgus dvejiem metams, Dunlapas su Hodgkinsonu Niujorke atidarė „Park" teatrą. Tarp pačių

*Lawrence'o Sterno terminas. (Vert. past.)

167 Širmos scena iš amerikietiško Sheridano *Intrigų mokyklos* pastatymo, tikriausiai – ▶ Niujorko „Park" teatras, apie 1802 m., su Josephu Jeffersonu pirmuoju sero Piterio Tyzlo vaidmenyje (plg. *il. 125*); Williamo Dunlapo paveikslas.



166 Restauruotas XVIII a. „Dock Street“ teatras Čarlstone, Pietų Karolinos valstijoje, liudijantis apie to paties meto anglų teatro įtaką (*il. 117*).



pirmųjų pjesių buvo pastatyta jo *André*, paremta Nepriklausomybės karo laikų žvalgo ir aktoriaus gyvenimu ir todėl laikytina pirmąja amerikiečių pjese vietos tematika. Hodgkinsonas vaidino André, trupėje taip pat dalyvavo Thomas Cooperis, jaunas, ką tik iš Londono atvykęs aktorius. Vėliau jis perims iš Dunlapo „Park" teatrą ir gerokai įtakos Jungtinių Valstijų teatro raidą.

„John Street" teatro, kuriame kelissyk apsilankė George'as Washingtonas, ir „Park" teatro pasisekimas kuriam laikui užtikrino Niujorkui teatro lyderio vardą. Tačiau 1794 m. Thomas Wignellas, iki tol – ryškiausias „The American Company" aktorius, paliko šią trupę ir išvyko

Il. 168 į Filadelfiją. Tenai jis atidarė gražų ir elegantišką „Chestnut Street" teatrą, pastatytą pagal Bato miesto „Theatre Royal" projektą ir, aplinkybėms susiklosčius, tapusį pirmuoju dujomis apšviečiamu teatru Amerikoje, tuo atžvilgiu pralenkusį net Londono „Drury Lane". Drauge su pasigėrėtina trupe, į kurią įėjo Wallackas ir jo žmona iš Londono bei trejetas Jeffersonų šeimos narių, Wignellas davė pradžią lengvos komedijinės vaidybos tradicijai, – dėl šio vaidybos stiliaus jo teatras pramintas „senuoju Drury". Šiam teatrui priklausė vaidybos monopolija Filadelfijoje, kol 1811 m.

◀ 168 (*kairėje*) „Chestnut Street“ teatras Filadelfijoje, pastatytas 1793 m. specialiai Thomo Wignello (1753–1803) iš Londono atgabentai trupei, kuri netruko pelnyti jam puikią reputaciją.



169 (*dešinėje*) Helena Modjeska (1840–1909), lenkų aktorė, su didžiuliu pasisekimu gastroliavusi Jungtinėse Valstijose ir Londone, ypač sėkmingai vaidinusi Shakespeare'o dramose; čia ji – Ofelija beprotybės scenoje, 1889 m.

buvo atidarytas „Walnut Street“ teatras, naudojamas iki šiol ir dabar seniausias Jungtinių Valstijų teatras. Šių dviejų teatrų tarpusavio varžytynės, taip pat pražūtinga politika kviestis brangias garsenybes iš Europos galop atvedė abu tuos teatrus į bankrotą, ir teatro gyvenime vėl ėmė pirmauti Niujorkas, neaplenktas ir iki šiol, nors tai padaryti baudžiasi visoje šalyje neseniai įsikūrusios trupės.

Jungtinėse Valstijose turėjo išaugti savi žymūs aktoriai, – dramaturgai čia iškilo tik daug vėliau. Tačiau kurį laiką amerikiečių publiką dar žavėjo daugiausia meteoriškai praskriejančios gastroliuojančios žvaigždės, labai jau mielai priimančios iš šio naujo šaltinio trykštančias lėšas bei garbinimą. Po Edmundo Keano, Cooke'o ir Macready, atvykusių iš Londono, apsilankė Rachel ir Fechteris iš Paryžiaus, Janaušekas iš Prahos, Modjeska *Il. 169* iš Varšuvos, Ristori ir Salvini – iš Italijos. Jie vaidindavo daugiausia senas pjeses, mat Europa neturėjo kažin ko nauja verta dėmesio. Tačiau amerikiečiams, vos pradėjusiems lavėti žiūrovams, svarbiausia buvo vaidyba ir ta prasme jie neliko apvilti.

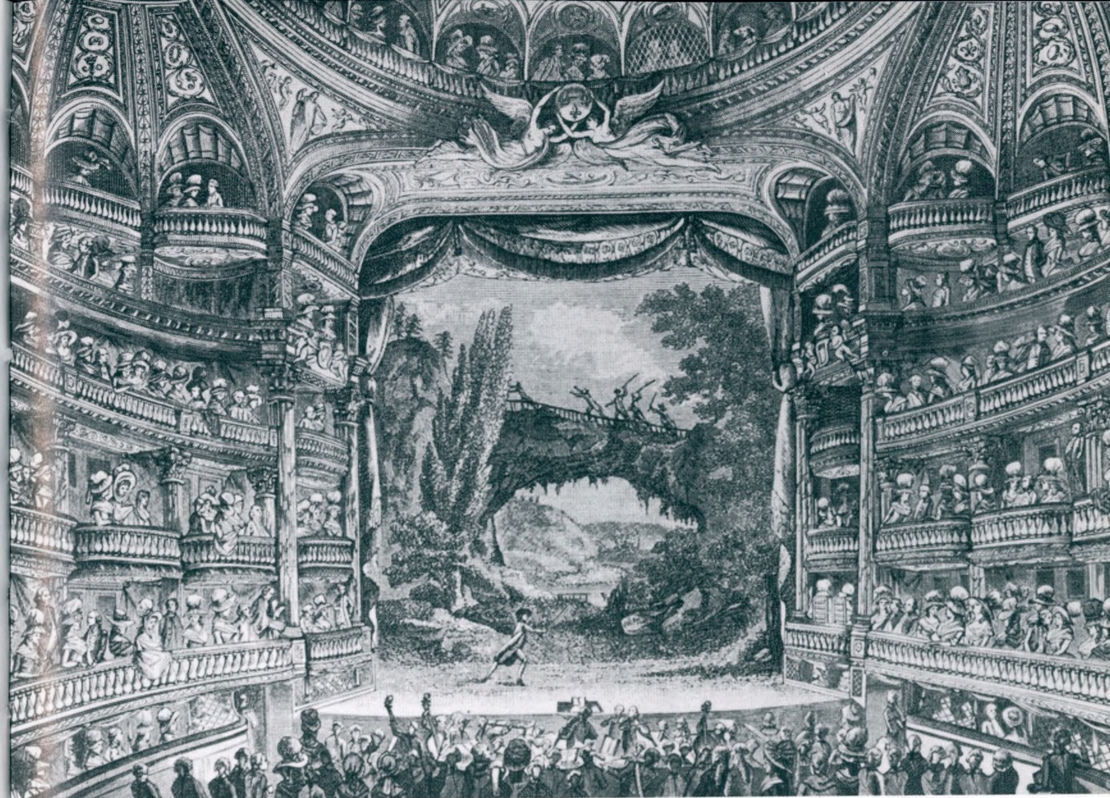
Europoje XIX a. pradžia nebuvo palanki teatriniams eksperimentams. Prancūzijoje, kur revoliucija nušlavė vaidybos monopoliją, galėjai tikėtis



170 (*dešinėje*) François Josephas Talma (1763–1826) – Neronas Racine'o tragedijoje *Britannicus* (pirmąkart pastatytoje 1661 m.). Jis pirmasis iš prancūzų aktorių ėmė romėnų vaidmenis vaidinti su toga, o ne vilkėdamas amžininkų drabužiais arba visom progom tinkančiu sijonu.

171 (*toliau dešinėje*) „Comédie-Française" 1808 m. To paties laikotarpio teatras Londone – „Drury Lane" (žr. *il. 174*).

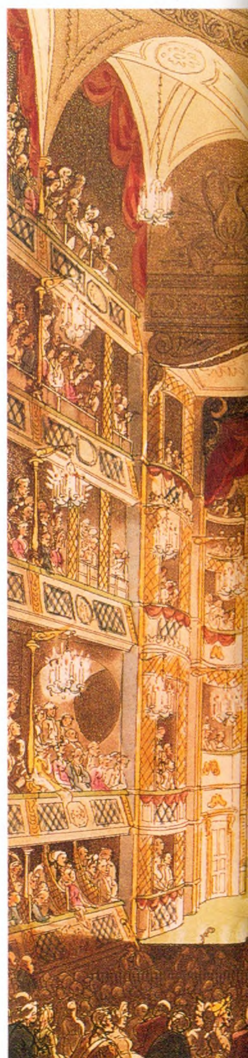
atsirasiant iškilių teatro reiškinių, – beje, Anglijoje ši monopolija truko dar iki 1843 m. Tačiau revoliucinių perlenkimų padariniai, taip pat staigus konsulato bei imperijos kūrimas nepaliko nei laiko, nei jėgų ieškoti
Il. 170 naujovių. Talma vaidyba didžiai žavėjęsis Napoleonas vis dėlto pasirūpino
Il. 171 išblaškytos „Comédie-Française" trupės atnaujinimu. Jis įkurdino ją toje vietoje, kurioje šis teatras tebėra iki šiol, ir patvirtino jai nuostatus, kuriais ji dar ir šiandien vadovaujasi. Tačiau Napoleonas nesuteikė savo dramaturgams tokios laisvės, kokią Molière'ui buvo davęs Liudvikas XIV, ir rimtasis teatras jo valdymo metu vargo. Laisvai skleidėsi tik lengvesnės pramoginės formos – operetė, vodevilis ir Pixérécourt'o melodramos, kurias jis rašė, jo paties žodžiais tariant, nemokantiems skaityti. Smurtą ir sentimentalumą supinančiose pjesėse, kurių veiksmas plėtojosi sparčiai, įmantriame scenovaizdyje ir palydimas sceninių efektų bei tinkamos



muzikos, buvo išmoningai varijuojamos kelios nuvalkiotos temos, ir maloniai padirginus ydoms, triumfuodavo dorybė. Šios pjesės žavėjo neraštingą, nekritišką naująją publiką, užplūdusią populiarius teatrus. Netrukus jos prasiskverbė ir į Angliją. 1802 m. Thomas Holcroftas pastatė „Covent Garden" teatre *Selina, arba paslapties kūdikis* (*Coelina, ou l'enfant de mystère*), išverstą pavadinimu *Paslapties istorija* (*A Tale of Mystery*), – tai pirmoji angliška pjesė, kuriai prigijo „melodramos" terminas. Pixérécourt'as iš viso nepaminėtas, o vėliau lygiai taip pat tylomis plagijuotos ir kitos jo pjesės, mat autorinių teisių įstatymas dar negaliojo.

Melodramos manija persiėmė tiek „Covent Garden", tiek „Drury Lane" teatrai. Milžiniška abiejų teatrų erdvė kėlė pagundą režisieriams *Il. 174* nerimastingos publikos dėmesį palaikyti kvapą gniaužiančiais scenos dailidžių bei mechanikų įrenginiais. Būdavo apstu gaisrų, potvynių bei

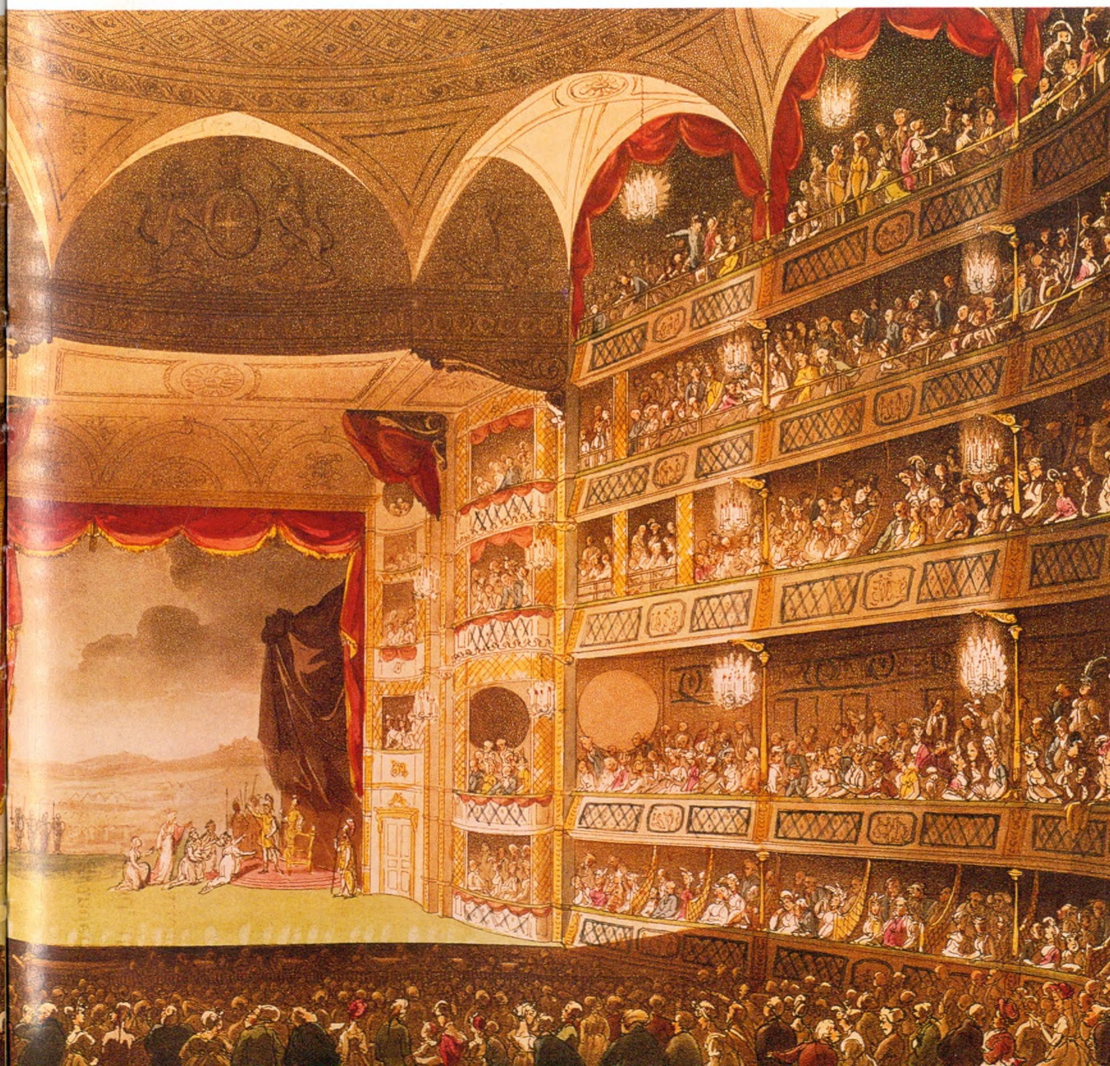




◀ 172 (*kairėje*) Ponia Siddons (mergautine pavarde – Sarah Kemble, 1755–1831), viena žymiausių Anglijos aktorių tragikių ir iškili garsios teatralų šeimos narė; George'o Romney jos jaunystėje darytas eskizas.

173 (*žemiau kairėje*) Johnas Philipas Kemble'as (1757–1823), vyresnysis Kemble'ų šeimos sūnus ir ponios Siddons brolis, stotingas, santūrių manierų aktorius, kuriam geriausiai vyko tragiški ir įtempti dramatiški vaidmenys; čia sero Thomo Lawrence'o portrete jį matome Shakespeare'o Koriolano kostiumu.

174 „Drury Lane" teatras 1808 m., po to, kai jį 1794 m. perstatė Sheridanas. Ponia Siddons šį statinį pavadino „tikra dykviete", – milžiniška žiūrovų salė vertė aktorius vaidinti išdidintais gestais ir pakeltu balsu, nors taip kentėjo jų technika.



žemės drebėjimų, o daugelyje spektaklių dalyvaudavo ir gyvūnai – šunes, arkliai, net drambliai. Su tokiomis pramogomis rimti dramaturgai nepajėgė varžytis, ir būtent tokioms menkesnio lygio, bet gero amatininko ranka suręstoms pjesėms žymiausi ano meto aktoriai švaistė savo kūrybines galias. Tiek Johnas Philipas Kemble'as, tiek jo sesuo Sarah Siddons vaidino adaptuotose Kotzebue pjesėse, – Kemble'as sukūrė Rolos vaidmenį pjesėje *Pizarro* (adaptacijos pagrindas – ne kas kitas, o pats Sheridanas), o ponia Siddons vaidino ponią Haler, žmoną paklydėlę iš *Nepažįstamosios* (*The Stranger*), ir tai buvo vienas mėgstamiausių jos vaidmenų. Ir vis dėlto abu panorėję gebėdavo pakilti į Shakespeare'o tragedijų aukštumas. Kemble'o Hamletas ir ponios Siddons ledi Makbet buvo didžiai vertinami. Tačiau tragedijos nesutraukdavo pilnos žiūrovų

Il. 172, 173

175 „Universalus" istorinėms pjesėms pritaikytas Williamo Capono (1757–1827) scenovaizdis. Caponas sukūrė daug scenovaizdžių ir „Covent Garden", ir „Drury Lane" teatrams, tačiau jie žuvo per gaisrus 1808 ir 1809 m. Šis scenovaizdis skirtas naujajam „Covent Garden" teatrui, kurį Kemble'as vėl atidarė 1809 m.



salės, o nė vienas iš abiejų šių aktorių negalėjo pasigirti ryškesne komizmo dovana. Šiuo požiūriu jie nublanko prieš savo jaunėlį brolį Charlesą. Stephenas, antrasis brolis, toks storas, kad Falstafą galėjo vaidinti be kimštų drabužių, nepasirodė esąs nei geras aktorius, nei geras vadovas. O štai Charlesui nepaprastai sekėsi jaunų džentelmenų vaidmenys – Romeo, Orlandas, Merkucijus, Mirabelas, Čarlzas Serfisas ir Jaunasis Absoliutas. Visos šios dramos, kaip pastebime, buvo atnaujinti seni kūriniai, – neparašyta nieko, kas būtų turėję išliekamosios vertės. Lygiai taip pat Charleso duktė Fanny, viena iškiliausių savo meto aktorių, tiek Europoje, tiek Amerikoje išgarsėjo su tokiais vaidmenimis kaip Džuljeta, Porcija, Beatričė, ledi Tyzl ir Belvidera iš *Išgelbėtosios Venecijos*; beje, Jungtinėse Valstijose ji ištekėjo ir buvo kuriam laikui pasitraukusi iš scenos.

Johnas Philipas ir Charlesas Kemble'ai – ir kaip aktoriai, ir teatrų vadovai – labai rūpinosi praturtinti savo teatrus naujais kostiumais bei dekoracijomis. XIX a. 3-iajame dešimtmety ir „Covent Garden", ir „Drury Lane" teatrai žvakes bei žibalines lempas jau buvo pakeitę dujiniu apšvietimu, ir ši naujovė sukėlė įvairių padarinių. Dujos buvo patrauklios dėl to, kad sceną buvo galima apšviesti ryškiau ir reguliuoti šviesos ryškumą. Plevenančios dujų liepsnelės – deja, nė kiek nesumažinusios gaisrų rizikos – vis dar tebeskleidė tą mirguliuojančią, nors jau ir skaistesnę šviesą, dėl kurios labiausiai vertintos žvakės. Kaip tik šios slėpiningos atmosferos buvo labiausiai gailimasi, kai, XIX a. artėjant prie pabaigos, dujas išstūmė šalta, vienodai plieskianti elektros šviesa.

Greta kitų scenografų Kemble'ams dirbo Williamas Caponas. Jo darbai *Il. 175*
byloja apie de Loutherbourg'o įtaką, bet aistros „autentiškumui" skatinamas *Il. 120*
jis sukūrė keletą neogotikinių scenovaizdžių, neva tinkamų Shakespeare'o dramoms, ir šie užgožė visą scenografiją ištisai pusei amžiaus. Iškiliausi šio laikotarpio scenografai – Clarksonas Stanfieldas ir Grieve'ų šeima. Pastarųjų palikuonys reiškėsi net trijose kartose. Johnas, pirmasis iš šeimos, dirbo su Kemble'u. Jo sūnaus Williamo mėnesienos scenomis ypač žavėtasi, ir jį pirmąjį iš scenografų po spektaklių publika ovacijomis kviesdavo pasirodyti. Johno anūkas Thomas, kūręs Charlesui Kean'ui, išsiskyrė prašmatniomis dekoracijomis ir jų kompozicijos menine vienove.



176 (*kairėje*) George'as Frederickas Cooke'as (1756–1812) – Ričardas III Restauracijos laikų tragedinio herojaus plunksnuota skrybėle ir aukštais batais, dėvimais prie elžbietiško dubleto bei kelnių, ant viršaus užsimetęs šermuonėlių kailiukais apkraštuotą apsiaustą.

178 (*dešinėje*) Edmundas ▶ Keanas (1787/1790 – 1833) Otelo vaidmeny; Lamberto portretas. Pirmąkart šį vaidmenį sukūręs 1814 m. Londone, „Drury Lane" teatre, Keanas nuo to laiko dažnai jį vaidindavo.



177 Istoriškai tikslus Jameso Robinsono Planché (1796–1880) sukurtas kostiumas Charleso Kemble'o režisuotam 1824 m. *Karaliaus Jono* pastatymui „Covent Garden" teatre.



Ėmus kurti tikslų scenovaizdį, radosi noras istoriškai pritaikyti ir kostiumus. Charleso Kemble'o 1824 m. „Covent Garden" teatre režisuotam *Karaliui Jonui* (*King John*)* dramaturgas Planché, kuris buvo ir žymus
Il. 177 antikvaras, kūrė kostiumus, grįsdamas juos nuodugniais moksliniais tyrinėjimais ir heraldikos pažinimu; šitaip radosi precedentas, kuriuo vėliau vadovavosi Charlesas Keanas, vienintelio Kemble'ų varžovo Edmundo Keano sūnus.

Il. 178 Edmundas Keanas, teatre užaugęs pamestinukas, buvo šiurkštus, neišlavintas talentas, spalvingiausiai atsiskleisdavęs stipriais neigiamais vaidmenimis, kaip antai Ričardo III, Jago, Barabo, Maltos žydo (iš Marlowe). Įkūnydamas Shakespeare'o žydą Šailoką, jis tiesiog įelektrindavo „Drury Lane" publiką, mat atsikratė rausvo peruko ir barzdos (kurio atsisakyti iki tol nedrįso net Macklinas) ir šį veikėją pavertė kraujo ištroškusio žvilgsnio juodbruvu nelabuoju su mėsininko peiliu rankoje. Keanas smarkiai gėrė, buvo nenuspėjamos elgsenos ir be pusiausvyros, bet galbūt tokio aktoriaus ir reikėjo teatrui, kurio ryškiausios žvaigždės buvo „taurusis" Johnas Philipas Kemble'as ir „džentelmeniškasis" Charlesas. George'as Frederickas Cooke'as, kuriam gal ir būtų pavykę atsverti juos, gėrė ne mažiau už Keaną ir buvo ne ką patikimesnis, tad savo
Il. 176 gyvenimo didesnę dalį praleido Anglijos provincijoje. Tačiau „Covent Garden" teatre jis taip įstabiai suvaidino Ričardą III, kad Kemble'as prisiekė daugiau niekada šio vaidmens nebevaidinsiąs; o pirmąkart išėjęs į sceną Jungtinėse Valstijose Niujorko „Park" teatre, buvo sutiktas audringais sveikinimais. Tačiau pripažinusi jį didžiausiu matytu aktorium tragiku, publika atšalo, kai jis vėl parodė nesivaldymą. Po pragaištingų gastrolių jis sugrįžo numirti į Niujorką, ir jo gabumus didžiai vertinęs Keanas ten pastatė jam paminklą.

Keano sūnus Charlesas, taip pat daug keliavęs po Jungtines Valstijas, buvo ramesnis, subtilesnis artistas, temperamentu visiškai nepanašus į tėvą. Klestėjimo dienomis, po to, kai 1814 m. Keanas su triumfu debiutavo „Drury Lane" teatre, Charlesas buvo išsiųstas į prestižinę Itono mokyklą, viliantis, jog pavyks apsaugoti jį nuo scenos. Bet kai tėvas ėmė elgtis nepakenčiamai

* Shakespeare'o draminė kronika. Visas pavadinimas – *The Life and Death of King John.* (Vert. past.)

skandalingai, „Drury Lane“ teatras jį išvarė, ir Charlesas užėmė jo vietą tiek kaip aktorius, tiek kaip šeimos maitintojas. Tėvas ir sūnus drauge vaidino tik kartą, „Covent Garden“ teatre, – Otelą ir Jagą. Neilgai trukus Edmundas scenoje sukniubo ir mirė. Kad ir neturėdamas savo tėvo talento, Charlesas vis dėlto buvo neblogas aktorius ir puikus režisierius, savo meto teatrui padaręs itin sveiką įtaką. Su žmona Ellen Tree, kuri buvo ir jo pagrindinė scenos partnerė, jis daugelį metų vadovavo trupei, didžiausią pasisekimą pelniusiai 1850–1859 m. „Princess's“ teatre. Keano režisuotus *Il. 179* Shakespeare'o spektaklius ir prancūzų dramų adaptacijas – *Brolius* *Il. 196* *korsikiečius, Poliną, Liudviką XI* – dažnai aplankydavo karalienė Viktorija. Keano pastatymai išsiskirdavo prabanga, atidumu detalėms ir gebėjimu

179 Scenovaizdis *Ričardui II* – „Glosteršyro dykros“. Spektaklį 1857 m. „Princess's“ teatre režisavo Charlesas Keanas (1811–1868), pats vaidinęs Ričardą drauge su Johnu Ryderiu – Bolingbroku.



harmoningai suderinti įvairias pjesės dalis – kalbą, muziką ir dekoracijas, o ypač – vykusiu masinių scenų Shakespeare'o dramose įgyvendinimu.

Radusis įdomiai sąsajai teatro istorijoje, šie Charleso Keano spektakliai Londone vėliau padarė įtaką Europos režisūros manierai, nors tenai niekada ir nebuvo parodyti. Saksonijos-Meiningeno hercogas Jurgis vedė karalienės Viktorijos dukterėčią ir, lankydamasis Londone, turėjo daugybę progų pabuvoti „Princess's“ teatre. Apskritai teatrą jis aistringai mėgo ir po pirmosios žmonos mirties morganatine santuoka susituokė su aktore Ellen Franz. Drauge su ja savo dvare jis įkūrė trupę, kuri išgarsėjo Meiningeniečių (*die Meininger*) vardu. Sumaniai padedamas aktoriaus Ludwigo Chronegko, *Il. 181* kunigaikštis režisavo spektaklius ir kūrė scenografiją bei kostiumus, laikydamasis nepaprasto istorinio tikslumo. Taikydamas Charleso Keano metodus, jis atsisakė formalaus pagrindinių aktorių grupavimo, paplitusio to meto žemyninėje Europoje, ir padalijo jų būrį į dvi grupes, kurių kiekviena turėjo vadovą, bet ir kiekvienas aktorius kūrė savitą charakterį. Naudodamas laiptelius ir pakylas, jis pasiekė nenutrūkstamą veiksmo plėtrą. XIX a. 8-ajame dešimtmetyje, pirmąsyk leidęsi gastrolių, Meiningeniečiai buvo visuotinai pripažinti. Netgi Londonas gerai įvertino jų *Julijų Cezarį* ir *Dvyliktąją naktį*, o jų įtaka vėliau reiškėsi labai plačiai – nuo Maskvos iki Paryžiaus. Vis dėlto vieno žmogaus Vokietijoje poveikis ankstyvajai Meiningeniečių istorijai lieka lyg ir nepastebėtas, – Richardas Wagneris iš tikrųjų priklauso operos istorijai, bet jis buvo taip pat didis scenos dalykų novatorius, ypač apšvietimo, scenovaizdžio ir choreografijos. Apžvelgiant XIX a. Europos teatrą, negalima apeiti jo „užbaigto meno kūrinio“ sampratos.

Deja, netgi šaliai atsigavus po tragiškų Napoleono karų, vokiečių teatras liko ištikimas melodramai bei „gerai sukirptoms“ prancūzų pjesėms, ir vienintelis paminėti vertas dramaturgas tėra Hebbelis. Politinis Hohenzollernų autoritarizmas ir vykdoma unifikacija buvo prasta dirva rimtajai dramai, ir jai teko lūkuriuoti vaisingesnės įtakos iš svetur. Gyvybė prasimušė tiktai Vienoje, kur Schreyvogelis atrado ir išugdė jaunojo Grillparzerio talentą; bet ir čia gajesnis buvo liaudies teatras. 1788 m. Marinelli „Theater in der Leopoldstadt“ įgijo galingą varžovą – Mayerio



180 Jurgio II, Saksonijos-Meiningeno hercogo (1826–1914), eskizas, pieštas apie 1875 m., vaizduojantis sceną iš Heinricho von Kleisto (1777–1811) pjesės *Der Prinz von Homburg*, kuri įėjo į Meiningeniečių trupės repertuarą.

„Theater in der Josefstadt", o 1801 m. Schickanederis, Mozarto *Užburtosios fleitos* libreto autorius, atidarė garsųjį „Theater an der Wien". Tai buvo jo kaip impresarijaus, dramaturgo ir aktoriaus karjeros viršūnė; vienodos sėkmės lydimas jis vaidino *Hamlete,* liaudies komedijoje bei operoje, taip pat *Singspiele*, arba baladinėje operoje, taip mėgtoje jo karališkojo globėjo Juozapo II.

Ekspromtu vaidinami farsai nuėjo į praeitį, bet jų vietą užėmė naujo tipo liaudies pjesė – *das Zauberstück.* Šis anglų pantomimai artimas burtų, farso ir parodijos mišinys šaknimis siekė senąjį baroko teatrą. Trijų nepaprastai produktyvių rašytojų – Gleicho, Meislio ir Bäuerle – rankose (pastarasis sukūrė komišką personažą Staberlį, kurį visoje Austrijoje išpopuliarino aktorius Karlas Carlas) ši teatro atmaina grindė kelią didžioms Raimundo *Il. 184*

ir Nestroy komedijoms, ilgam užvaldysiančioms vieniečių teatrą. Žymiausias laikotarpio komikas Raimundas savo amato išmoko liaudies teatre. Netrukus jis suvokė, jog unikaliam jo liūdnokos ironijos ir švelniai sentimentalaus patoso junginiui reikalinga specialiai parašyta medžiaga, ir
Il. 181 ryžosi apsirūpinti ja pats. Taip radosi tokios pjesės kaip *Mergina iš fėjų pasaulio* ir *Alpių karalius ir žmonių priešas* (*Das Mädchen aus der Feenwelt* ir *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*). Tai didaktinės pasakos, kuriose mirtingieji iš stebuklinių būtybių išmoksta didžiųjų gyvenimo tiesų ir kuriose reginys, šarada, persikūnijimo scenos, muzika ir dainavimas – visa, prisilietus šiam tipingai vienietiško dramaturgo genijui, atgimsta naujam gyvenimui.

Raimundą išaugino romantizmas ir senoji tvarka, Austrijoje tvėrusi ilgiau
Il. 184 nei bet kur kitur. Po jo iškilęs ir jį sužlugdęs Nestroy priklausė naujajam pasauliui, kurio nepasitenkinimas galiausiai išsiveržė 1848 m. revoliucijomis. Rašęs lengva ranka ir neretai naudojęs nugvelbtus siužetus, dėl savo tulžingos, destruktyvios satyros jis dažnai konfliktuodavo su vyresnybe. Tačiau vėl kaipmat atsigaudavo ir akindavo savo žiūrovą improvizacijomis bei puikia savita vaidyba. Nors ir sąmojingesnis už Raimundą, Nestroy neprilygo šiam vaizduote ir nuoširdumu. Geriausiai jam klojosi parodijos, ir vienu iš pagrindinių tų parodijų taikinių tapo Wagneris. Po jo liaudies teatras sumenko ir pavirto į operetę, valso ritmu užkariavusią pasaulio teatrus.

Prancūzijoje neatsirado dramaturgų, kurie būtų įstengę nuveikti rimtajame teatre tai, ką Austrijoje su savo tragedijomis padarė Grillparzeris;
Il. 182 jo *Sapnas – gyvenimas* (*Der Traum ein Leben*) atliepė Calderóno *La vida es sueño*. Aistringi romantizmo šaukliai visomis išgalėmis stengėsi užpildyti spragą Victoro Hugo pjesėmis, ypač *Hernani,* sulaukusia audringiausios premjeros „Comédie-Française“ istorijoje, ir *Ruy Blas*. Abi jos byloja apie tradicinę Ispanijos įtaką. Vaidintos taip pat ir Dumas vyresniojo dramos bei Alfredo de Vigny *Chatterton* – pirmieji anglų įtakos, įsileistos drauge su Shakespeare'u, vaisiai; beje, Shakespeare'ą prancūzų žiūrovui
Il. 185 visapusiškai atskleidė 1827 m. gastrolių atvykusi Charleso Kemble'o vadovaujama trupė. Pagrindinė jos aktorė buvo Harriet Smithson, netrukus



181 Ferdinandas Raimundas (1790–1836) – Pelenius savo pjesėje *Mergina iš fėjų pasaulio, arba valstietis milijonierius* (*Das Mädchen aus der Feenwelt, oder der Bauer als Millionär*, 1826).

tapusi Berliozo žmona. Romantinis teatras gyvavo trumpai. Dumas pirmiausia buvo romanistas, Hugo ir de Vigny – poetai. Alfredas de Musset žaviąsias savo komedijas rašė ne scenai, ir jas turėjo iš naujo atrasti viena Rusijoje dirbusi jauna prancūzų aktorė, kad po dvidešimties metų jos sugrįžtų į Paryžių. Tikrąjį ano meto teatrą vis dar galėjai rasti vodevilyje bei melodramoje, taip pat jį tebekūrė produktyvusis Scribe'as, per visus romantizmo kraštutinius svyravimus nepaliaujamai tiekęs savo „gerai sukirptas" pjeses, kurios visur kur davė toną dramaturgams. Kitaip nei romantikai, tragediją kūrę iš kasdienių nutikimų, Scribe'as puikiai mokėjo didžius istorinius įvykius nukelti į svetainės plotmę, o techniką turėjo neprilygstamą. Tvirtai suregzti jo siužetai ir tvarkingai sukaišioti galai patiko logiškam prancūzų protui ir teikė malonią atgaivą publikai, kiek skubomis užpiltą Shakespeare'o bei jo pasekėjų nenuoseklumais.

182 (*viršuje kairėje*) Scena iš austro Franzo Grillparzerio tragedijos *Sapnas – gyvenimas* (*Der Traum ein Leben*), pastatytos 1834 m. Vienos „Burgtheater“.

184 (*viršuje*) Vienos liaudies teatras: Nestroy *Lumpazivagabundus,* 1833 m., scenos centre – aktorius ir teatro vadovas Karlas Carlas, jo dešinėje – pats Nestroy.

183 (*kairėje*) Įniršę žiūrovai „Comédie-Française“ salėje per Victoro Hugo *Hernani* premjerą (1830 m. vasario 25 d.).

185 (*dešinėje*) Charlesas Kemble’as ir Harriet Smithson – Romeo ir Džuljeta Shakespeare’o sezono metu Paryžiaus „Odéon“ teatre (1827), kai anglų teatro dvasia atsiskleidė jauniesiems romantikams.



XIX amžiui įsibėgėjus

1830–1880 m. teatras visur sparčiai skleidėsi. Buvo statomi nauji pastatai, turėję sutalpinti vis didesnes, tiesa, nereiklias žiūrovų minias, vis daugiau žmonių rasdavo darbo scenoje ar už jos, produktyvūs dramaturgai pliekė šimtus trumpaamžių pjesių, kurių sėkmę lėmė veikiau prašmatnūs scenovaizdžiai ir puiki aktorių vaidyba, o ne siužetas bei dialogas. Nors Prancūzijoje vis dar iškiliausias teatras tebebuvo „Comédie-Française“, bet su juo jau sėkmingai varžytis ėmė ir nauji teatrai, iš kurių svarbiausias buvo „Odéon“. Įkurtą Picard'o – dramaturgo, kurio muzikinė komedija *Miestelis* (*La Petite ville*) į Vokietiją atkeliavo pavadinimu *Die lustige Witwe*, o tada į Angliją kaip *The Merry Widow* (*Linksmoji našlė*), – „Odéon“ teatrą 1829 m. perėmė Harelis. Tuomet užuot stačius muzikines pjeses, pereita prie klasikinio bei amžininkų autorių repertuaro, pelniusio „Odéon“ antrojo teatro Prancūzijoje vietą, kurios jis neužleidžia iki šių dienų. Čia, taip pat tokiuose teatruose kaip „Porte-Saint-Martin“ ir „Renaissance“, aktorystės
Il. 186 aukštumų pasiekė Frédérickas – pirmasis Riui Blazas, taip pat garsus ir Makero vaidmeniu; Deburau – publikos numylėtinis Pjero ir mimas iš Temple bulvare dirbusios „Funambules“ trupės (daugelį šio bulvaro teatrų 1862 m. nušlavė Haussmannas) ir Marie Dorval, daugybės romantinių dramų herojė, garsi jau tuo metu, kai išėjo į „Comédie-Française“ vaidinti Kitę Bel pjesėje *Chatterton*. Net žymiausi „Comédie-Française“ trupės
Il. 187 nariai dažnai išvykdavo gastrolių. Rachel, vaidmenimis Racine'o kūriniuose po užmaršties periodo prikėlusi prancūzų klasikinę dramą, Anglijoje lankėsi 1841 m., o Jungtinėse Valstijose – 1855 m. Jai išvykus, „Comédie-Française“ pirmąkart savo gyvavimo istorijoje su džiaugsmu ėmėsi statyti pjeses, jau sulaukusias sėkmės kitur; be kitų, geriausiai žinomą Augier kūrinį *Pono Puarjė žentas* (*Le Gendre de M. Poirier*). Taip pat parašęs dramas *Vargšės liūtės* (*Les Lionnes pauvres*) ir *Medžiotojo sūnus* (*Le Fils de giboyeur*), Augier priklausė naujosios, sulig 1848 m. revoliucijomis prasidėjusios eros dramaturgų kartai ir pasižymėjo realistiškesniu braižu už savo amžininkus, iš kurių žymiausias yra Dumas sūnus.

187 Didžioji tragedijos aktorė Rachel (1820–1858) 1841 m. „Covent Garden“ atsisveikina su ▶ Kamilės vaidmeniu Corneille'io *Horacijuje*. Atkreipkite dėmesį į sceną rėminančias ložes.

186 Aktorius Antoine'as Louis Prosperas Lemaître'as (1800–1876), žinomas kaip Frédérickas, (*centre*) su romanistu bei dramaturgu Honoré de Balzacu (*kairėje*) ir romantiku Théophile'iu Gautier (*dešinėje*), – paties Gautier piešınys, 1840 m.

Socialinės kritikos prisodrintos Dumas pjesės *Le Demi-monde, Nesantuokinis sūnus* (*Le Fils naturel*) ir *Tėvas paklydėlis* (*Un Père prodigue*) (abi pastarąsias įkvėpė paties autoriaus – žaižaruojančios asmenybės, nesantuokinio Dumas tėvo sūnaus – patirtis) liko jo pirmosios dramos *Dama su kamelijom* (*La Dame aux camélias*) sėkmės šešėlyje. Šis sentimentalus auksinės širdies kurtizanės Margaritos Gotjė portretas nuo pat pirmojo pastatymo teikė puikią terpę pasireikšti visoms iškiliausioms scenos žvaigždėms. Pjesės herojų Armaną Diuvalį pirmąkart suvaidino Charles'is Fechteris, anglės motinos ir vokiškų šaknų prancūzo sūnus, jautęsis vienodai gerai visur. Padaręs sėkmingą karjerą Paryžiuje, jis persikėlė į Londoną, o iš ten – į Jungtines Valstijas, kur ir gyveno iki mirties. Anglų kalbos tartimi negalėjo pasigirti, bet kalbėjo pakankamai sklandžiai ir turėjo užtektinai savikliovos, kad vykusiai pasirodytų Riui Blazo vaidmeny iš prancūzų kalbos išverstoje Hugo dramoje. Tačiau iš tikrųjų iškilti Fechteriui padėjo
Il. 189 1861 m. sukurtas revoliucingas Hamletas – po jo atsirado galimybė Londono „Lyceum" teatre pasirodyti savo paties režisuotoje melodramoje. „Lyceum", kaip ir „Olympic" bei „Princess's" teatrai, Londono teatriniame gyvenime įgijo svarbos po to, kai buvo priimtas 1843 m. Teatrų aktas, sugriovęs „Drury

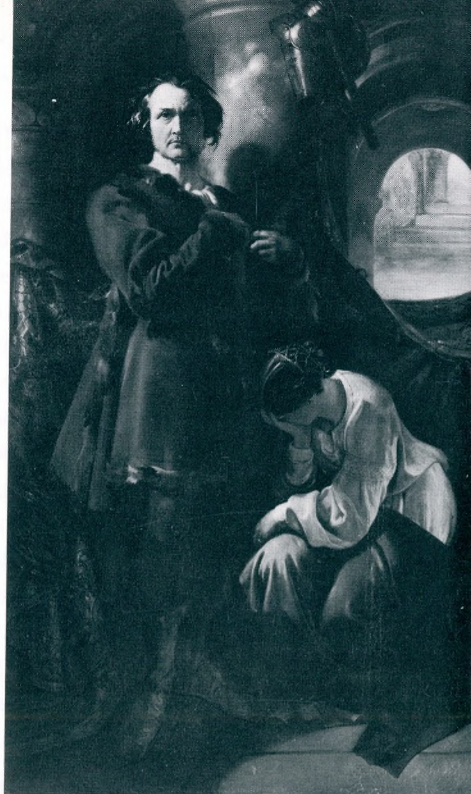


Lane" ir „Covent Garden" teatrų monopolį. Tačiau šis įvykis nesukėlė tokio perversmo, kokio buvo galima tikėtis. Be licencijų veikę teatrai jau ilgą laiką sėkmingai apeidinėjo įstatymą, į bet kokią pjesę, net ir Shakespeare'o, įterpdami pustuzinį dainų ir pavadindami ją *burletta.* Be to, licencijuotieji teatrai savo globėjams nešė ne kažin kiek didesnę naudą už nelicencijuotuosius. Pasitraukus Kemble'ui, vieninteliu Edmundo Keano varžovu tragiku likęs stiprus aktorius Macready mėgino palaikyti abiejų teatrų lygį tokiomis dramomis kaip Sheridano Knowleso *Virginius*, trumpą tarpsnį įėjusio į „Drury Lane" komitetą lordo Byrono *Werner* bei romanisto *Il. 190*
Bulwerio Lyttono *The Lady of Lyons*. Tačiau abu patentiniai teatrai statė ir tokias melodramas kaip *The Dog of Montargis*, kurioje žvaigžde tapo šuo, ir *Hyder Ali; or, the Lions of Mysore* su visu žvėrynu atlikėjų; abu teatrai kasmet Kalėdoms taip pat parengdavo ir po pantomimą. *Il. 188*

Vienintelis asmuo, padėjęs pagirtinų pastangų monopolio panaikinimą pakreipti rimtojo teatro naudai, buvo Samuelis Phelpsas. Stipraus tragiko *Il. 191*
vardą jis jau buvo pelnęs Jorko grandinėje, kai Macready angažuotas suvaidino Otelą „Covent Garden" teatre. 1843 m. Phelpsas perėmė „Sadler's Wells" teatrą ir, iki galutinai pasitraukė iš scenos (1862), pastatė jame mažne



188 Grimaldi Varlės šoklės žaidimas. Josephas Grimaldi – Klounas *Harlequin Padmanada, or the Golden Fish*, pantomimoje, pastatytoje „Covent Garden" teatre 1811 m. Kalėdoms. Varlė, kurią vaidino varlės oda apsitempęs aktorius, vėliau pasirodydavo pasidabinusi cilindru ir kitais madingais pašvitais.

visas Shakespeare'o dramas; apie kai kurias jo žiūrovai nė girdėt nebuvo girdėję. Pavyzdžiui, *Pericles* nebuvo vaidintas nuo pat Restauracijos laikotarpio. Su ponia Warner kaip pagrindine partnere Phelpsas vaidino daugelyje savo režisuotų spektaklių. Nors labiausiai jam vyko tokie vaidmenys kaip Lyras ir Makbetas, jis taip pat sukūrė ir puikiausią Metmenį (*Vasarvidžio nakties sapne*). Sėkmingai vadovaujamoje trupėje jis išugdė ne vieną jauną aktorių, kurie su pasididžiavimu galėjo paskui pasigirti vaidinę su Phelpsu „Sadler's Wells" teatre.

Prieš persikeldamas į „Covent Garden", Phelpsas trumpai pasirodė „Haymarket" teatre, kuris ir toliau pelnėsi iš vasaros licencijos, išrūpintos jam Foote'o. Dabartinėje vietoje šis teatras perstatytas 1821 m. ir buvo paskutinis Londone apšviečiamas žvakėmis, – dujos jame įvestos tik 1843 m. Per tuometinius pertvarkymus jis neteko ir kitų ankstesnių laikų reliktų – avanscenos bei proscenijaus durų. Anuomet „Haymarket" teatrui vadovavo Benas Websteris, didžiulės ir plačiai pasklidusios teatro šeimos



189 (*toliau kairėje*) Charlesas Fechteris (1825–1879) – Hamletas Londono „Princess's" teatre, 1861 m.

190 (*centre*) Williamas Macready (1793–1873) – Verneris to paties pavadinimo lordo Byrono dramoje, ponia Faucit – Vernerio žmona Žozefina.

191 (*kairėje*) Samuelis Phelpsas (1804–1878) – Shakespeare'o *Henriko VIII* kardinolas Wolsey; aktoriaus Johnstono Forbes-Robertsono tapytas portretas.

narys, jaunystėje, prieš imdamasis žemosios komedijos, šokęs pantomimoje Arlekiną ir Pantalonę. Paties adaptuotame *Svirplyje ant židinio* (*The Cricket on the Hearth*)* – ir Dickensas, ir Scottas tiekė adaptuotojams neišsemiamos medžiagos inscenizacijoms, – jis sukūrė puikų Džoną Peribinglą, bet geriausias Beno Websterio vaidmuo buvo Tripletas Tomo Tayloro *Kaukėse ir veiduose* (*Masks and Faces*), pjesėje, paremtoje aktorės Peg Woffington gyvenimo istorija.

Websteris kurį laiką buvo ponios Vestris trupės „Olympic" teatre narys. Ką tik su triumfu užkariavusi Paryžiaus sceną, ši puiki aktorė, graverio Bartolozzi anūkė ir baleto šokėjo Armand'o Vestris palikta žmona, sužavėjo Londono publiką žaižaruojančiose Planché *extravaganza*. Antrusyk ji ištekėjo už lengvosios komedijos meistro aktoriaus Charleso *Il. 190*
Mathewso, sūnaus to Mathewso, kuris labiausiai prisimenamas už

* Dickenso kalėdinė istorija. (Vert. past.)

daugiaveidžius pasirodymus pramoginiuose reginiuose *Ponas Mathewsas namie* (*Mr Mathews at Home*) ir *Visų galų meistras* (*The Actor of All Work*), kuriuose pats atlikdavo visus vaidmenis. Ponia Vestris ir jos vyras drauge perėjo į „Covent Garden" teatrą, bet vadovauti jiems nesisekė. Geriau jiems klojosi „Lyceum" teatre, kuriame, statant *Brangakmenių salą* (*The Island of Jewels*), Planché ekstravagancą, teatro dailininkas Beverley ištapė pirmąją perregimą uždangą Londone. Kietai laikiusi savo trupę, ponia Vestris pasirodė esanti puiki vadovė, ji įdiegė nemaža reformų, – sekdama Charleso Keano pavyzdžiu, perėjo prie istorinių kostiumų ir tikro rekvizito. Ji taip pat laikoma pirmąja režisiere Londone, panaudojusia
Il. 192 dėžės formos scenovaizdį (*box-set*: trys sienos su varstomomis durimis bei langais ir lubomis) vietoj fono uždangos su kulisais bei dangų imituojančiais apkraštavimais viršuje.

Vadovaudama „Covent Garden" teatrui, ponia Vestris pastatė ir amžininkų gyvenimą vaizduojančią komediją *London Assurance,* kurioje Mathewsas be galo vykusiai suvaidino Dezlą. Tai buvo pirmoji jauno aktoriaus Lee Mortono pjesė; jos autorius savo tikrąja – Boucicault – pavarde išgarsėjo kaip aktorius ir dramaturgas Londone ir Niujorke, ir savo laiką po lygiai dalijo abiem teatro meno centrams. Šiam produktyviam rašytojui priskiriama šimtas trisdešimt pjesių. Daugiausia tai prancūziškų dramų
Il. 196 adaptacijos, pavyzdžiui, *Broliai korsikiečiai* (*The Corsican Brothers*) (kurią ne mažiau produktyvus H. J. Byronas parodijavo kaip *The Corsican 'Bothers'; or, the Troublesome Twins**), bet geriausius jo kūrinius sudarė airiškosios dramos *Skaisčioji mergelė* (*The Colleen Bawn*), *Arrah-na-Pogue* ir *The Shaughraun*. Visose jose pagrindinius moterų vaidmenis, nors ir būdama škotė, sėkmingai kūrė jo žmona Agnes Robertson. Suprantama, ji taip pat buvo nepakeičiama Džini Dyns savo vyro inscenizuotoje Walterio Scotto *Midlodiano širdyje* (*The Heart of Midlothian*).

Websterį „Haymarket" teatre 1853 m. pakeitė Johnas Buckstone'as, kitas geras žemosios komedijos aktorius (anuomet stokota būtent tragikų). Jis jau ir taip turėjo neblogą reputaciją, pelnytą pasirodymais savo paties pjesėse, iš kurių didžiausio pasisekimo sulaukė *Lukas darbininkas* (*Luke the Labourer*) ir *Žalieji krūmai* (*The Green Bushes*). Pastaroji pasitarnavo

* Žodžių žaismas: vietoj *Brolių korsikiečių – Nenuoramos korsikiečiai, arba Nenaudėliai dvyniai.* (Vert. past.)

192 Scena iš *The Conquering Game*, Williamo Bernardo vienaveiksmės komedijos, kurią „Olympic“ teatre 1832 m. pastatė ponia Vestris; pagrindinius vaidmenis atlieka ji pati su vyru.



193 (*apačioje*) Ponia Vestris (mergautine pavarde – Lucy Eliza Bartolozzi, 1797–1856) su savo antruoju vyru Charlesu Mathewsu jaunesniuoju (1803–1878) pjesėje *Ponas ir ponia Mathewsai namie* (*Mr and Mrs Mathews at Home*).



194 Edwinas Boothas (1833–1893), pirmasis iškilus aktorius amerikietis, – Richelieu to paties pavadinimo Bulwerio Lyttono dramoje (pirmąkart rampos šviesą išvydusioje 1939 m. Londone); „Haymarket“ teatro pastatymas, Londonas, 1861 m.

medžiaga vienam geriausių mimės ponios Céleste vaidmenų. „Haymarket“ teatre Buckstone'as subūrė puikią trupę, ją lydėjo nepertraukiama sėkmė. Sakoma, esą vien išgirdusi jo balsą, sklindantį iš užkulisių, publika pratrūkdavusi juoktis. Buckstone'as taip mylėjo savo teatrą, kad jo dvasia dar ir dabar jame vaidenasi. Jo vadovavimo metais įvyko reikšmingas dalykas: 1861 m. šiame teatre pasirodė Edwinas Boothas, pirmasis Jungtinių Valstijų aktorius, pelnęs šlovę Europos scenoje. Jis taip pat sėkmingai vaidino Šailoką, Richelieu ir serą Džailsą Overičą.

Šis faktas, taip pat ir Boucicault karjera Niujorke liudija apie Amerikos teatro pažangą per aptariamąjį pusšimtį metų. Dar nesibaigus XVIII a., teatras jau buvo įsitvirtinęs ir puritoniškajame Bostone, kur 1796 m. duris atvėrė dar vienas „Haymarket“ teatras. Tačiau teatro gyvenime lyderiu liko Niujorkas, ypač po to, kai 1820 m. buvo perstatytas „Park“ teatras. Čia vaidino Mathewsas vyresnysis, taip pat Edwino Bootho tėvas Junius Brutus Boothas, atvykęs po sėkmingos karjeros Londone. Bet netrukus „Park“ teatrui iššūkį metė 1824 m. tame pačiame mieste atidarytas „Chatham“ teatras, po jo – „Lafayette“ ir didingasis „Bowery“, kuris keturiskart degė

195 Amerikiečių aktorė Charlotte Cushman (1816–1876) vaidina Romeo, o Ada Swanborough – Džuljetą Londono „Haymarket“ teatre, 1855 m. Šiai aukštaūgei, nedailių bruožų ir šiurkštaus balso aktorei teko nemažai pakovoti, kol nepaprastas jos talentas pelnė publikos pagarbą.



196 (*apačioje*) Dvikovos scena garsiojoje Diono Boucicault melodramoje *Broliai korsikiečiai* (*The Corsican Brothers*) „Princess's“ teatre, 1852 m.; Charlesas Keanas – mirštantis Luji dei Franki. Jis taip pat vaidino ir Luji dvynį, kuris atkeršija už brolio žūtį.

ir buvo atstatinėjamas, kol galiausiai 1878 m. užsidarė. Būtent „Bowery“ scenoje savo labiausiai pavykusį vaidmenį – ledi Makbet – sukūrė pirmoji iškili amerikiečių aktorė Charlotte Cushman, turėjusi šiek tiek Sarah Siddons didingumo. Ja taip pat žavėtasi kaip *Henriko VIII* karaliene Katerina bei
Il. 195 Mege Merilys iš *Guy Manneringo* pagal Scottą. Ji mielai imdavosi vyrų vaidmenų ir vaidino Wolsey bei Klodą Melnotą, taip pat Romeo ir Hamletą, gražiajai jos jaunėlei seseriai Susan vaidinant Džuljetą ir Ofeliją.

Il. 197 Pirmasis su „Bowery“ teatru siejamas iškilus amerikiečių aktorius buvo Edwinas Forrestas. Nelaimė, šis puikus tragikas skausmingai pavydėjo Macready, kurį kaltino dėl savo nesėkmės per antrąjį apsilankymą Londone 1845 m. Kai Macready vėl atvyko į Niujorką, Forrestas savo kaltinimais išprovokavo Astoro aikštės riaušes, per kurias žuvo dvidešimt du žmonės. Patį Macready teko slapčia išgabenti iš miesto ir įsodinti į laivą, plaukiantį Anglijon.

XIX a. 4-ąjį ir 5-ąjį dešimtmetį Niujorke sparčiai dygo teatrai. Jiems vadovavo daugiausia aktoriai: Wallackas – Nacionaliniam, Mitchellas – „Olympic“ teatrui, o vienam iš geriausių, Burtono teatrui – britų kilmės Williamas Burtonas. Vienintelis rimtesnę konkurenciją Burtono teatrui sudarė Wallacko teatras (buvęs Broughamo „Lyceum“), kurį 1852 m. atidarė kitas Londono aktorius Jamesas Wallackas, palikęs savo darbą tęsti sūnų Lesterį ir sūnėną Jamesą. Jiedu su kaupu pateisino lūkesčius, – Jamesui geriausiai vyko tragedija bei rimtoji drama, Lesteriui – komedija ir romantinės pjesės. Kaip tik su šiuo teatru daugiausiai dirbo Dionas Boucicault. Tarp jo amerikietiškųjų pjesių buvo ir pirmas, o dar ilgą laiką – ir vienintelis mėginimas scenoje
Il. 198 rimtai atsigręžti į Amerikos negrų temą, t. y. melodrama *Spalvotoji, arba Gyvenimas Luizianoje* (*The Octoroon; or, Life in Louisiana*). Šioje pjesėje garsusis Josephas Jeffersonas, trečiasis šiuo vardu ir antros kartos amerikietis, vaidino Salemą Skaderį. Žavingą, žaismingą savo asmenybę, tipingai įkūnijančią visus geriausius anuometinio amerikiečio bruožus, pasigėrėtinai atskleidęs autobiografijoje, Jeffersonas sukūrė dar ir puikų Kalebą Plamerį
Il. 200 *Svirplyje ant židinio* bei Bobą Akresą *Varžovuose*. Tačiau labiausiai įstrigęs atmintyje jo Ripas Van Vinklis. Pasirodęs nevykusioje to paties pavadinimo Washingtono Irvingo apsakymo versijoje, prie kurios buvo pridėję ranką keletas adaptatorių, 1865 m. Jeffersonas išvyko į Londoną ir ten sukėlė furorą Boucicault inscenizacijoje, kurią metams bėgant savo nuožiūra taip pakeitė ir adaptavo, kad galiausiai padarė ją savo paties kūriniu.



197 Amerikiečių aktorius Edwinas Forrestas (1806–1872), atliekantis savo žymiausią – Spartako – vaidmenį Roberto M. Birdo *Gladiatoriuje.*

198 (*apačioje*) Vergų turgaus scena iš dramos *The Octoroon; or, Life in Louisiana*, kurioje jauna turtinga pietietė mergina mėgina nupirkti Zoję, spalvotąją su aštuntadaliu negrų kraujo. Šios Diono Boucicault (1822–1890) pjesės premjera įvyko 1859 m. Jungtinėse Valstijose, Boucicault žmonai Agnes Robertson atliekant Zojės ir Jeffersonui – Salemo Skaderio vaidmenį.

Be kitų vaidmenų, Jeffersonas suvaidino ir Asą Trenčardą iš *Mūsų pusbrolio iš Amerikos* (*Our American Cousin*). Kaip tik šioje pjesėje E. A. Sothernas vaidino lordą Dandrerį ir praturtino anglų kalbą nauju nukarusių ūsų pavadinimu. Šią anglo Tomo Tayloro pjesę Jungtinėse Valstijose pirmąkart režisavo Laura Keene, puiki aktorė ir teatro vadovė, 1856 m. atidariusi nuosavą teatrą Niujorke. Tai buvo dailus pastatas baltu, auksu puoštu interjeru, auksaspalvio damasto apmušalais. Kurį laiką Laura Keene klestėjo, bet prasidėjęs karas tarp valstijų teatrą sužlugdė, ir jos trupė leidosi keliauti. 1865 m. balandžio 15 d. vaidinant *Mūsų pusbrolį iš Amerikos* „Ford's" teatre Vašingtone, Edwino Bootho jaunesnysis brolis, taip pat aktorius, nužudė ložėje sėdėjusį Lincolną. Boothų šeimoje būta stipraus polinkio į beprotybę, Edwinui pasireiškusio melancholija, – po sukrėtimo, patirto dėl savo brolio poelgio, jis niekaip negalėjo atsigauti. Vis dėlto kaip aktorius tragikas jis neturėjo lygių. Tiek jis, tiek Jeffersonas, neprilygstamas komikas, buvo pirmtakai, grindę kelią naujai Amerikos aktorių kartai, vienijusiai tokius vardus kaip Mantellas, Gillette, Mansfieldas, ponia Fiske, Julia Marlowe ir Maude Adams. Vienos aktorės, ponios John Drew, karjera aprėpė didesniąją amžiaus dalį ir bemaž įkūnijo ankstyvojo amerikiečių teatro istoriją; ponia John Drew ilgus metus vadovavo „Arch Street" teatrui Filadelfijoje. Louisos Lane vardu ji pradėjo scenos gyvenimą dar būdama maža mergaitė ir Anglijoje vaidino kartu su Macready, o Jungtinėse Valstijose – su Josephu Jeffersonu pirmuoju. Jau sulaukusi garbaus amžiaus drauge su Josephu Jeffersonu trečiuoju – Bobu Akresu sukūrė ponios *Il. 199* Malaprop paveikslą – vieną geriausių savo vaidmenų. Jos sūnus Johnas ir anūkai Barrymore'ai šeimos tradiciją tęsė jau kitame amžiuje: Johnas Barrymore'as ypač garsėjo subtiliu Hamleto paveikslu.

Ekonominiam spaudimui stumiant imigrantus, plūstančius į Jungtines Valstijas, vis tolyn ir tolyn į vakarus, aktoriai atlydėdavo juos arba atvykdavo netrukus. Greitai teatrai imti statyti visame žemyne, o trupės keliavo iš vieno teatro į kitą. Vieni iš pionierių buvo Drake'ų trupė, vadovaujama „Senio Samo" Drake'o; Caldwellas, pastatęs pirmąjį teatrą Naujajame Orleane; Ludlow ir Solas Smithas, kurie vadovavo net keliems teatrams iš savo bazės Sen Luise; antrasis Josephas Jeffersonas, nusivežęs savo šeimą vaidinti Čikagoje, ir žavioji Julia Dean, „Senio Samo" Drake'o anūkė, debiutavusi Omahoje. Nauvoo, Ilinojaus valstijoje, kur, palikę Niujorką,





199 (*viršuje*) Ponia John Drew (1820–1897) – ponia Malaprop Sheridano *Varžovuose* (*The Rivals*).

200 Josephas Jeffersonas (1829–1905), trečiasis šiuo vardu, – Ripas Van Vinklis inscenizacijoje, jam parengtoje Diono Boucicault. Su šiuo vaidmeniu Jeffersonas pirmąkart išėjo į sceną Londone, „Adelphi“ teatre, 1865 metais, o po metų suvaidino jį Niujorke.

pirmiausia įsikūrė mormonai, jų vadovas Brighamas Youngas vaidino *Pizarro* ir taip paakino mormonų aistrą teatrinei vaidybai, kad vėliau Solt Leik Sityje jie pastatė prašmatnų, nuo „Drury Lane“ nukopijuotą teatrą su Shakespeare'o biustu viršum durų. Kolorado valstijoje ir dar toliau į vakarus, Ramiojo vandenyno pakrantėje, pramogų troško ir aukso ieškotojai, o už jas mokėjo aukso dulkėmis. Visos ryškiausios teatro žvaigždės suplaukė į Kaliforniją, kur pirmieji teatrai pastatyti apie 1850 m. Jas visas spindesiu pranoko Charlotte Crabtree, žinoma kaip Lotta, gastroliavusi po aukso *Il. 201* kasėjų stovyklas nuo dešimties metų, o vėliau išvykusi į Niujorką vaidinti pjesėje *Mažoji Nel ir Markizė* (*Little Nell and the Marchioness*), Johno Broughamo inscenizacijoje pagal Dickenso *Senienų krautuvėlę*; ji susikrovė turtus iš burleskų ir ekstravagancų. O Misisipės upe žemyn keliavo plaukiojantys teatrai, kuriems kelią praskynė Williamas Chapmanas, aktorius iš Londono; šiuos teatrinius laivus išgarsino Ednos Ferber romanas

Plaukiojantis teatras (*Showboat*) ir jo pagrindu sukurtas miuziklas. Pagrindinė jų siūloma prekė buvo melodrama ir pantomima arba tokios jūrinės dramos kaip *Juodaakė Siuzana* (*Black-Eyed Susan*). Amerikiečius dramaturgus galėjai ant pirštų suskaičiuoti, ir tuos pačius skyrė dideli atstumai, tiesa, Anna Cora Mowatt, kartu ir aktorė, parašė pirmąją amerikiečių socialinę komediją *Mada, arba Gyvenimas Niujorke* (*Fashion; or, Life in New York*). Tačiau dar ilgą laiką neatsirado rimtesnio varžovo Boucicault. Tuo tarpu per šalį nusirito galinga negrų menestrelių banga, pasiekusi net Angliją ir populiarumu nusileidusi tik įspūdingiems dainų ir šokių reginiams, kaip antai *The Black Crook* „Niblo's Garden" teatre, varjetė bei ją pakeitusiam vodeviliui, apoteozę pasiekusiam „Palace" teatre Niujorke.



201 Charlotte Crabtree (1847–1924), žinoma Lottos vardu, vaidina Markizę Johno Broughamo inscenizacijoje pagal Dickenso *Senienų krautuvėlę* (1867).

202 (*toliau dešinėje*) Johnas Drew (1853–1927), ponios John Drew (žr. *il. 199*) sūnus, ir Ada Rehan (1860–1916) pjesėje *Meilės geležinkelis* (*The Railroad of Love*) Niujorko „Daly's" teatre, 1888 m.

Turbūt arčiausiai prie Boucicault Jungtinėse Valstijose priartėjo Augustinas Daly; jo devyniasdešimt pjesių – tai bemaž vien kitų kūrinių adaptacijos. Vis dėlto daugiausia jis prisimenamas kaip teatrų, kuriuos atidarė Niujorke ir Londone, steigėjas. Pastarasis atvėrė duris 1893 m. *Užsispyrėlės sutramdymo* (*The Taming of the Shrew*) spektakliu su svarbiausiais Daly artistais – Johnu Drew ir Ada Rehan. Vėliau šis teatras tapo madingu miuzikholu. Daly nuopelnas taip pat yra ir tai, kad jis pastatė Bronsono Howardo plunksnos bandymą *Saratoga* ir šitaip paskatino šį dramaturgą – pirmąjį amerikietį, pelniusį duoną iš pjesių rašymo. Vėliau Howardo *Jaunąją ponią Vintrop* (*Young Mrs. Winthrop*), žymėjusią regimą pažangą vietinio amerikietiškojo teatro raidoje, pastatė Belasco – šis, kaip ir Daly, buvo produktyvus dramaturgas ir nuosavo teatro Niujorke vadovas. *Il. 202*



Belasco pastatymai būdavo įspūdingi reginiai, o vėlesnieji itin išsiskyrė menišku scenos šviesų naudojimu. Jo paties dramos literatūrinės vertės neturėjo, bet puikiai tiko reikštis aktoriams, pelniusiems vardą jo vadovaujamame teatre. Vieni iš jų – ponia Leslie Carter, vadinusi dramoje *Zaza*, Blanche Bates – *Madame Butterfly* bei Davidas Warfieldas – Kleino *Auctioneer*. Dabar Amerikos teatrui trūko tik iškilaus dramaturgo. Vargu ar į šį vardą galėjo pretenduoti Clyde'as Fitchas, nors daugeliu atžvilgių tai ir nepriekaištingas rašytojas. Populiariausios iš jo pjesių buvo *Beau Brummell,* parašyta Richardui Mansfieldui, ir *Captain Jinks of the Horse Marines*, kuriame sėkmė pirmąkart aplankė Ethel Barrymore.

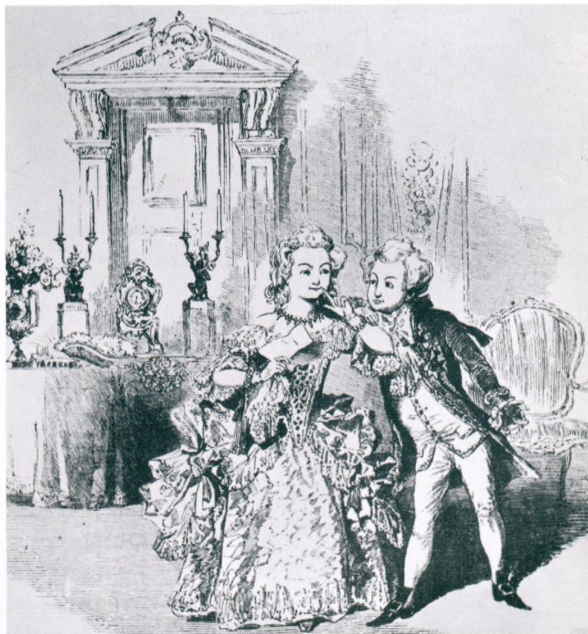
Įdomu tai, kad būtent amerikiečių teatro vadovas, Hezekiah Batemanas, padėjo atsiskleisti vienam iš didžiausių Anglijos aktorių. Ieškodamas teatro, *Il. 204* kuriame galėtų pademonstruoti savo dukterų Kate, Virginios (kuri ištekėjo už anglų aktoriaus ir tapo Fay Compton motina) ir Isabel talentus – mat mergaitės vaidino scenoje jau nuo ankstyvos vaikystės, – Batemanas 1971 m. ėmėsi vadovauti Londono „Lyceum" ir kaip pagrindinį aktorių angažavo trisdešimt *Il. 205, 207* trejų metų Henry Irvingą. Ligtolinėje Irvingo karjeroje negalėjai įžvelgti jokių jo būsimos didybės požymių. Jis nebuvo iš prigimties geras aktorius. Turėjo kimų balsą ir nerangią eigastį. Visą aktorystę nestokojo kritikų, nekantriai tykančių progos iškelti aikštėn jo trūkumus. Tačiau su tikru genijaus atkaklumu Irvingas įveikė visas negalias, galiausiai įgijo nemažą asmeninį prestižą – tapo pirmuoju į riterius pakeltu anglų aktorium. Pirmosios sėkmės jis sulaukė „Lyceum" teatre atlikdamas Matijo vaidmenį *Il. 205* *Varpuose* (*The Bells*), melodramoje, kurią pastatyti jis įkalbėjo Batemaną po nuvylusios sezono pradžios. Ši baimės studija išgarsino Irvingą pernakt, o aktoriaus reputaciją dar sustiprino jo Karolio I patosas bei kontroversiškai interpretuotas Hamletas. 1879 m. jis pats ėmėsi vadovauti „Lyceum" ir pavertė jį pirmuoju Londono teatru. Kaip partnerę pagrindiniams moterų *Il. 207* vaidmenims Irvingas pasikvietė Ellen Terry, antrąją didžiulės teatro šeimos dukterį ir publikos numylėtinę, laikytą žavesio bei moteriškumo įsikūnijimu. Į sceną ji išėjo dar būdama mergaitė: pirmąkart pasirodė Charleso Keano trupėje būdama dešimties metų. Toje pačioje trupėje vaidino ir jos vyresnioji sesuo Kate, kai kurių laikoma dar geresne aktore nei Ellen, bet ištekėjusi Kate anksti pasitraukė iš scenos. Vyresnioji jos duktė, irgi Kate, tapo Johno *Il. 203* Gielgudo motina. Jaunėlis Ellen brolis Fredas buvo subtilus romantinis

203 Fredas Terry (1863–1933) – Henrikas viename iš populiariausių savo pastatymų – Williamo Deverreux *Henrikas Navarietis,* kurio premjera įvyko 1908 m. Fredas scenos meno mokėsi pas Bancroftus (*il. 210*) ir Irvingą (*il. 205, 207*).



aktorius ir su gražiąja savo žmona Julia Neilson vaidino tokiuose populiariuose spektakliuose kaip *The Scarlet Pimpernel* ir *Henrikas Navarietis* (*Henry of Navarre*).

Vaidinimas su Irvingu jau savaime lavino, ir iš jo angažuotų bei išugdytų jaunuolių paminėtinas Williamas Terrissas, vėliau publikos pamėgtas jūrinėje melodramoje „Adelphi“ teatre; Terrissas buvo vieno pamišėlio nužudytas tiesiog už scenos durų, o jo duktė Ellaline, dieviška muzikinės komedijos herojė, ištekėjo už lengvosios komedijos aktoriaus Seymouro Hickso. Irvingo mokykla išugdė ir Johnstoną Forbes-Robertsoną, vieną geriausių visų laikų Hamletų, nepaprasto subtilumo bei žavesio aktorių, *Il. 208*
turėjusį nelygstamą balsą. Per savo paskutinį pasirodymą „Drury Lane“ teatre Forbes-Robertsonas pakeltas į riterius (jis taip pat buvo ir tapytojas, – vieną jo portretų žr. *il. 191*). Tą pačią mokyklą išėjo ir Johnas Martin- *Il. 206*



204 Kate Bateman ir jos sesuo Ellen (viena – aštuonerių, kita – septynerių metų) pasirodo pjesėje *Jaunoji pora* (*The Young Couple*), specialiai joms adaptuotoje Eugène'o Scribe'o *Le Mariage Enfantin*. Šią pjesę jodvi 1851 m. rodė per savo sezoną Londone, „St. James's“ teatre. Taip pat vaidino Porciją ir Šailoką, Makbetą ir ledi Makbet bei Ričardą III ir Ričmondą.

205 (*viršuje*) Henry Irvingas (1838–1905) – Matijas *Varpuose* (*The Bells*), Leopoldo Lewiso melodramoje, grįstoje Erckmanno Chatriano pjese *Lenkijos žydas* (*Le Juif polonais*) ir pirmąkart parodytoje „Lyceum“ teatre Londone 1851 m. Čia Irvingas – Burmistras, regintis vizijoje paties nužudytą ir apiplėštą Lenkijos žydą.



207 Irvingas ir Ellen Terry (1847–1928) – Jakimas ir Imodžena *Cymbeline*, 1896 m. Londone. Irvingas gerokai rizikavo statydamas tokią mažai žinomą pjesę, bet ji turėjo pasisekimą. Imodžena, suvaidinta Ellen Terry, sužavėjo žiūrovus. Net Bernardas Shaw, negailestingiausias Irvingo kritikas, apie jo Jakimą pasakė, esą tai buvęs „tikras persikūnijimas, kurio įgyvendinimo grožio netrikdo nė menkiausia klaidelė“.

206 Johnas Martin-Harvey (1863–1944) – Sidnis Kartonas *The Only Way*, kolektyvinėje Dickenso romano *Dviejų miestų istorija* inscenizacijoje. Premjera, įvykusi „Lyceum“ teatre 1899 m., sutikta nepaprastai palankiai.



Harvey, taip pat žymus romantinis aktorius. Labiausiai jis prisimenamas už vieną vaidmenį – Sidnio Kartono *Vieninteliam būde* (*The Only Way*), Dickenso *Dviejų miestų istorijos* inscenizacijoje, panašiai kaip Wilsonas Barrettas – už Marką Superbų pjesėje *Kryžiaus ženklas* (*The Sign of the Cross*), o Lewis'as Walleris – už poną Bokerą bei d'Artanjaną. Visi jie buvo anuometinės publikos garbinami stabai, ypač provincijoje, kur senosios vietinės trupės jau buvo iškrikusios ir didesnieji miestai likę priklausomi nuo gastroliuojančių trupių malonės. Iškilieji to meto aktoriai daug keliavo, ypač vasarą; tas pat pasakytina taip pat apie aktorius ir vadovus Franką Bensoną ir Beną Greetą su jų Shakespeare'ą vaidinančiomis trupėmis. Pirmasis iš jų dviejų galop surengė Shakespeare'o festivalį Stratforde prie Eivono, vėliau tapusį labai svarbia Anglijos teatro gyvenimo dalimi. Antrasis įkurdino savo trupę Waterloo Road gatvės „Old Vic" teatre, daugelį metų teikusiame Shakespeare'ui prieglobstį Londone. (Šis teatras vėl atidarytas 1983 m.)

208 Johnstonas Forbes-Robertsonas (1853–1937) – Hamletas „Lyceum" teatre 1897 m. rugsėjį. Čia matome Fortinbraso pasirodymą finalinėje scenoje.



Savame teatre įsikūrusio aktoriaus-režisieriaus tradiciją, kurią pradėjo Irvingas, Londone tęsė George'as Alexanderis „St. James's" teatre, kuriam vadovauti ėmėsi 1891 m., taip pat Beerbohmas Tree savo pastatydintame „Her Majesty's" (Jos Didenybės) teatre, kuriam panaudojo pelną, sukauptą vadovaujant „Haymarket" teatrui, bei Charlesas Wyndhamas teatre, kurį pastatydino 1899 m. ir pavadino savo vardu. Visuose šiuose prašmatniuose teatruose vaidinta nepriekaištingai, tačiau pjesės daugiausia buvo pompastiškos. Netgi Tomas Tayloras, kurio *Ticket-of-Leave Man* buvo geriausia iš gausybės paprastų amžininkų kasdienybę vaizduojančių pjesių, vertintinas kaip viso labo geras senojo stiliaus amatininkas. Kaip tik šitą stilių vėliau ir sunaikino Tomas Robertsonas, aktorės Madge Kendal brolis, ankstyvaisiais realizmo mėginimais savo vadinamosiose „puodelio su lėkštute" (*cup-and-saucer*) dramose. Jas „Prince of Wales's" (Velso princo) teatre statė Marie Wilton su vyru skvairu Bancroftu. Šios pjesės pareikalavo iš pamatų keisti tiek vaidybą, tiek režisūrą. Ankstesnis sunkiasvoris stilius

Il. 209

Il. 210

209 Scena iš Tomo Tayloro (1817–1880) *The Ticket-of-Leave Man;* tai pjesė, pirmąkart į sceną išleidusi detektyvą – Hawkshaw (*centre*), sykiu pirmoji, scenovaizdžiu pasirinkusi Londono restoraną.





210 Skvairas Bancroftas (1841–1926) ir jo žmona Marie Wilton (1839–1921) vaidina Sidnį Darilą ir Modę Heterington pirmojoje Tomo Robertsono pjesėje *Visuomenė* (*Society*), kurią jiedu patys režisavo „Prince of Wales's" teatre 1865 m.

bei platūs mostai turėjo užleisti vietą ramesnei ir natūralesnei vaidybai. Spalvingos, bet neretai bereikšmės dekoracijos, paveldėtos iš melodramų, pakeistos kiek realistiškesniu apstatymu bei scenovaizdžiu. Kai kuriuos šių permainų požymius galima pastebėti *Trelawny of the "Wells"*, lengvoje A. W. Pinero komedijoje, kurios autorius taip pat pribloškė Viktorijos laikų teatro lankytojus savo dramomis *Antroji ponia Tankrei* (*The Second Mrs. Tanqueray*) bei *Nenuorama ponia Ebsmith* (*The Notorious Mrs. Ebbsmith*), kaip jo amžininkas H. A. Jonesas savo *Šventaisiais ir nusidėjėliais* (*Saints and Sinners*) bei pjese *Maiklas ir jo pražuvęs angelas* (*Michael and his Lost Angel*). Idėjų teatro pradininku save laikęs Jonesas taip pat buvo geras amato meistras – jo *Ponios Dein gynybos* (*Mrs. Dane's Defence*) trečiasis veiksmas gali būti laikomas klasikiniu dramatinės įtampos pavyzdžiu, – tačiau jo pjesės nūnai užmirštos. Iš Pinero kūrybos tebevaidinami ir tebemėgstami tik ankstyvieji farsai. Abu šie žmonės laikė save realistais ir visuomenės kritikais, bet abu buvo linkę išsilenkti pačių iškeltų klausimų, ir jų veikėjai elgdavosi veikiau pagal teatro, o ne pagal tikro gyvenimo

konvencijas. Jie neturėjo nė krislelio sąmojo, būdingo į jokius apibūdinimus nesutalpinamam Oscarui Wilde'ui, kurio nuostabios ir išmoningai sukonstruotos komedijos vis dar nepalieka teatro scenų (geriausia jų – *Kaip svarbu būti rimtam* (*The Importance of Being Earnest*), ar W. S. Gilbertui – pastarojo pjeses, kadaise labai mėgstamas, vėliau nustelbė jo libretai lengvosioms operoms (kilusioms iš pamirštų Planché ekstravagancų bei burleskų), kurios neatskiriamai susijusios su Arthuro Sullivano muzika. *Il. 211*

Joneso, Pinero bei nesuskaičiuojamos daugybės kitų dramaturgų kūrybą veikė prancūzų dramaturgas Victorienas Sardou, pratęsęs Scribe'o aukštuomenės melodramos tradiciją, kurią Bernardas Shaw pašiepiamai apibūdino kaip „*Sardoodledum*" (apytikriai – „sarduliena"). Nemaža savo dramų Sardou parašė prancūzų aktorei Sarah Bernhardt, „auksabalsei", kuri dėl nesuvaldomo ekscentriškumo virto gyva legenda. Tačiau net tie žmonės, kurie atlaidžiai šypsojosi iš absurdiškų jos keistybių, negalėjo nepripažinti, kad vaidina ji neprilygstamai, ir Sarah Bernhardt lydėjo neblėstanti šlovė, ji išgarsėjo visame pasauly. Nepranokstama emocinguose melodramatiškuose vaidmenyse, tokiuose kaip Toska ar Fedora, Sarah Bernhardt troško aprėpti viską – madam San-Žene*, Fedrą, Margaritą Gotjė,

*Madam San-Žene – pagrindinė to paties pavadinimo Victorieno Sardou pjesės veikėja. (Vert. past.)



211 George'as Alexanderis – Džonas Vortingas ir Allanas Aynesworthas – Aldžernonas Monkrifas pirmajame Oscaro Wilde'o *Kaip svarbu būti rimtam* pastatyme Londono „St. James's" teatre; premjera įvyko 1895 m. vasario 14 d.

Il. 211 L'Aigloną*, net Hamletą ir Pelėją. Žemyninėje Europoje su ja varžytis pajėgė vienintelė Eleonora Duse, kuriai savo pjeses rašė d'Anunzio. Labiausiai apdovanota tragikės talentu, ji daugeliu požiūrių buvo

*L'Aiglonas – Ereliuku pramintas Napoleono sūnus to paties pavadinimo Edmond'o Rostand'o pjesėje. (Vert. past.)

212 Sarah Bernhardt (1845–1923) ir ponia Patrick Campbell (mergautine pavarde Beatrice Stella Tanner, 1865–1940) vaidina Pelėją ir Melisandą 1904 m. to paties pavadinimo Maurice'o Maeterlincko dramos pastatyme.





213 Eleonora Duse (1858–1924) – Magda itališkame Hermanno Sudermanno *Tėviškės* variante 1895 m. „Drury Lane“ teatre Londone.

ugningosios Sarah Bernhardt priešingybė, – santūri, susitelkusi, nepaprastos įtaigos ir subtilumo aktorė. Slėpininga asmenybė, regis, vengianti viešumos ir drauge ja besimėgaujanti, Eleonora Duse taip pat daug keliavo. 1895 m. ji pasirodė Londone kaip Magda Sudermanno pjesėje *Tėviškė* (*Die Heimat*). *Il. 213* Šį vaidmenį ji atliko itališkai, o tuo pat metu Sarah Bernhardt jį vaidino prancūziškai. Taigi žiūrovai gavo išskirtinę galimybę sugretinti dvi interpretacijas, ir šį nekasdienį įvykį meistrišku kritiniu straipsniu savaitraštyje *The Saturday Review* paminėjo Bernardas Shaw. Pirmenybę už šį vaidmenį jis atidavė Duse.

Pirmąkart perkelta į sceną, *Tėviškė* skambėjo nauja ir drąsia gaida, ir po metų Louisas N. Parkeris šią pjesę išvertė į anglų kalbą (pavadinimu *Magda*). Netekusi masinančio svetimos kalbos skambesio, nevaidinant žavingoms žvaigždėms, ji pasirodė besanti apgrabaus darbo, tipingas pavyzdys to, kas anuometinio teatro buvo peršama kaip rimtoji drama. Bet gal ir nederėtų per daug kaltinti aktorių-režisierių už atkaklią ištikimybę melodramoms bei romantikai – toks buvo publikos skonis, o teatrams teko atsilaikyti prieš stiprią konkurenciją, kurią sudarė nelyg grybai po lietaus dygstantys miuzikholai. Ši pramogų forma, gana kukliu pavidalu atsiradusi XIX a. 6-ajame



215 George'as Robey (1869–1954), žinomas kaip „Linksmybės ministras pirmininkas", pantomimoje *Goody-Two-Shoes* vaidina Deimą Hubardą.

◄ 214 (*kairėje*) Garsioji miuzikholo žvaigždė Marie Lloyd (1870–1922) būdingu kostiumu bei poza. Žinomiausios jos dainos buvo „My Old Man said Follow the Van" ir „I'm One of the Ruins That Cromwell Knocked About a Bit". Pirmąkart ji išėjo į sceną 1885 m. „Royal Eagle" muzikhole ir liovėsi dirbti tik likus vos keletui dienų iki mirties.



dešimtmety, netrukus iškėlė savų žvaigždžių, kurios nenuilsdamos keliavo iš vieno miesto į kitą ir pelnėsi pavydėtiną šlovę. Kai kurių jų vardai vis dar prisimenami – tai Vesta Tilly, Little Tich, Marie Lloyd, Grockas, Harry Lauderis, George'as Robey. Jie visi buvo individualistai ir maža ką bendra *Il. 214, 215* turėjo su tikrais aktoriais, tačiau jų kūryba susiliesdavo ir su teatru, kai tokio kalibro miuzikholo komikai kaip Danas Leno ir Herbertas Campbellas pasirodydavo kasmetinėse Kalėdų pantomimose, o į siužetą būdavo pridaigstoma būdingų miuziklo pasažų. Būtent dėl to pailginta pasakiška įžanginė dalis ir galutinai nunyko arlekinada, kadaise Grimaldi talento pakelta *Il. 188* į šlovingas aukštumas ir nebeturėjusi nieko bendra su itališkaisiais pavyzdžiais: ji, kaip ir pati pantomima, buvo perdėm anglų kūrybos vaisius.

Ibsenas, Čechovas ir idėjų teatras

Teatrui, kaip pramogai, neprivalu rimtai gilintis į socialines problemas ar ieškoti išliekamosios literatūrinės vertės dramų. Vis dėlto esti laikotarpių, kai teatrinio vyksmo banga, galbūt atmindama savo religines šaknis, nusigręžia nuo trivialybės ir ima priešintis pernelyg dideliam atotrūkiui tarp tikrovės ir iliuzijos. Žiūrovai tada ima reikalauti socialinio protesto bei kritikos ar net propagandinių pjesių – nors galbūt tiksliausia būtų sakyti, jog kaip tik tokias pjeses jie palankiai sutinka. Tokiomis aplinkybėmis gali suprastėti dramaturgija, gali užplūsti perdėm propagandiniai kūriniai, kurie labai greit netenka aktualumo ir pranyksta be pėdsako. Tačiau pasiekus gero teatro ir visuotinai paveikios socialinės problematikos pusiausvyrą, gali būti reikšmingai praturtintas pasaulinis nenykstamos vertės dramaturgijos lobynas.

Toks laikotarpis XIX a. pabaigos Europos teatre prasidėjo su Ibseno dramomis, o jų įtaką dar sustiprino Čechovo dramaturgija. Abu šie dramaturgai kilo iš šalių, anksčiau nedariusių didesnio poveikio Europos teatrui. Danija, kurios likimas iki 1814 m. buvo susietas su Norvegijos istorija, Europos teatrui davė stiprų tragedijų autorių, rašiusį vokišku stiliumi, – Adamą Oehlenschlaegerį, taip pat puikų komediografą Ludvigą Holbergą, kurį labiausiai veikė Molière'as ir *commedia dell'arte*. Nors abu šie dramaturgai buvo žinomi ir vaidinami visoje Europoje, pasekėjų jie neturėjo ir liko *sui generis*. Kitos šalys, ieškodamos įkvėpimo, nukreipė žvilgsnį į Skandinaviją tik po to, kai Ibsenas išgarsėjo Europoje su savo *Brandu*, viena ankstyvųjų eiliuotų dramų, – iš šių dramų žinomiausia yra *Peras Giuntas*. Ir šiuos lūkesčius Skandinavijos teatras visiškai pateisino: pirmiausia keturiais įžvalgiais mažų miestelių gyvenimo paveikslais – pjesėmis *Visuomenės šulai, Lėlių namai, Šmėklos* ir *Tautos priešas*, paskui *Laukinės anties* ir *Statytojo Solneso* simbolizmu bei individualios patirties gelmių studijomis
Il. 217 *Rosmersholmas, Heda Gabler, Mažasis Ejolfas* ir *Junas Gabrielis*

Borkmanas. Paskutiniąją savo dramą, didingą kūrinį *Kai mes, mirusieji, nubundame* Ibsenas parašė sulaukęs septynių dešimčių. Išmintim ir branda ši drama gali būti lyginama su *Audra*, paskutiniąja Shakespeare'o drama, prie kurios Ibsenas visiškai priartėjo iš esmės poetine mintimi bei forma, būdinga net ir patiems realistiškiausiems jo kūriniams.

Scenos meno išmanymą sukaupęs būdamas Bergeno bei Oslo teatrų dramaturgu ir režisierium ir atidžiai studijuodamas kelionėse lankomus vokiečių bei italų teatrus, Ibsenas darė nepaprastą įtaką ne tik savo meto dramai, bet ir vaidybos bei sceninio pateikimo menui. Būtent jo, greta Meiningeniečių trupės, veikiamas Antoine'as įkūrė Paryžiuje „Théâtre Libre" ir labiau nei kas nors kitas padėjo Europai išsivaduoti iš „gerai sukirptos" pjesės varžtų. Šiame teatre jis pastatė pirmąkart į prancūzų kalbą išverstas *Šmėklas* ir pats suvaidino Osvaldą. Vėliau jo „Théâtre Antoine" tapo jaunų dramaturgų kalve. Čia ir taip pat „Odéon" teatre jis režisavo tokius realistinius šedevrus kaip Becque'o *Paryžietė* (*La Parisienne*) ir Brieux *Les Avariés*; šis spektaklis, pavadintas *Sugedusios* *Il. 216*
prekės (*Damaged Goods*) sukėlė sensaciją Anglijoje ir Jungtinėse Amerikos Valstijose. Antoine'o įtaka, kurią kitoje kartoje pratęsė Jacques'as Copeau, įkvėpė Otto Brahmą (šis režisierius paskatino vokiečių dramaturgą Gerhartą Hauptmanną) įsteigti Vokietijoje „Freie Bühne" (Laisvosios scenos) teatrą, o Londone padėjo atsirasti Greino „The Independent" (Nepriklausomajam) teatrui, kur dėl Ibseno pripažinimo teko gerokai pakovoti. Įtakingasis teatro kritikas Clementas Scottas išpeikė *Šmėklas* (išverstas ne mažiau iškilaus kritiko Williamo Archerio) kaip „apgailėtinai nuobodžią pjesę, <...> patekusią į nevėkšliškas rankas", „akivaizdų laiko ir lėšų švaistymą, <...> atvirai rodomą pasibjaurėtiną skaudulį" ir „viešai atliekamą nešvankų veiksmą..." Tačiau padedamas tokių artisčių kaip Janet Achurch, pirmosios *Lėlių namų* Noros, ir Eliza- *Il. 217*
beth Robins, pirmosios Hedos Gabler, Hildos (*Statytojuje Solnese*) ir Rebekos Vest (*Rosmersholme*), Ibsenas galop deramai įsitvirtino anglų scenoje. Jungtinėse Valstijose jo dramos susidūrė su menkesniu priešiškumu, iš dalies dėl to, kad jų pasižiūrėti suplaukdavo nemaža palankiai nusiteikusių imigrantų skandinavų, o iš dalies ir dėl to, kad ten

nebūta veiksmingos cenzūros. Pirmasis susidomėjimą pelnęs pastatymas buvo *Lėlių namai*; Norą vaidino Beatrice Cameron. Po jo sekė *Šmėklos* su ponia Fiske ponios Alving vaimeny, *Heda Gabler* su Blanche Bates – pagrindinio vaidmens atlikėja ir *Mažasis Ejolfas,* Alai Nazimovai vaidinant Ritą. Beje, įdomu, kad daugumą geriausių vaidmenų Ibsenas parašė moterims.

Iš kitų skandinavų dramaturgų su Ibsenu lygintini tik jo tėvynainis Bjørnsterne Bjørnsonas ir švedas Augustas Strindbergas, abudu šiek tiek jaunesni. Kaip ir Ibsenas, Bjørnsonas dirbo Bergeno ir Oslo teatruose, o jo pjesėse neretai gvildenamos tos pačios ano meto visuomenės moralinės negalios. Tačiau nuo Ibseno jis skiriasi optimizmu ir tvirtai reiškiamu tikėjimu atpirkimo galia. Kai kurios Bjørnsono dramos vaidintos anglų kalba, bet jo įtaka buvo juntama daugiausia Europoje, ypač Vokietijoje.

Strindbergas iš pradžių sukėlė ne mažesnį priešiškumą negu Ibsenas, tačiau *Tėvas, Freken Julija* ir *Mirties šokis* dabar pripažįstami esą šedevrai, tyrinėjantys nenormalias psichikos būsenas ir netiesiogiai smerkiantys veikiau ne atsitiktinį visuomenės sugedimą, bet kai kurias giliausiai įsišaknijusias žmogaus širdies ydas. Stokholmo „Intima Teatern“, kur Strindbergas pats režisavo savo dramas, o pagrindinius vaidmenis vaidino jo trečioji žmona Harriet Bosse, jis įvedė ne vieną technikos naujovę, ir šie jo atradimai smarkiai paveikė amžininkų teatrą, vėliau paskatino daugelį Europos ir Amerikos teatrų siekti virtuoziškumo.

Londone „The Independent“ teatras, padėjęs Ibsenui prigyti Anglijoje, taip pat pastatė *Našlio namus* (*Widowers' Houses*), pirmąją airių dramaturgo George'o Bernardo Shaw, vieno uoliausių Ibseno mokinių, pjesę. Shaw pjesės iš pradžių laikytos bemaž tokiomis pat ardomosiomis kaip ir Ibseno, nes jos gvildeno socialines problemas kaip lūšnynų savininkų savivalė ir prostitucija, anuomet laikytas nederamomis viešai aptarinėti. Tačiau netgi aštriausią propagandą Shaw pateikdavo sąmojingai ir grakščiai, o savo argumentus adresavo veikiau publikos protui, bet ne emocijoms. Nors kai kurios jo dramos neišsilaikė repertuare, ypač ištaisius jas paskatinusias negeroves, vis dėlto daugelis ir iki šiol sėkmingai atnaujinamos. George'as
Il. 269 Bernardas Shaw taip pat įėjo vėlesnių kartų atmintin kaip miuziklo *Mano*

216 (*viršuje*) 1901 m. protesto prieš cenzūrą akcija: „Théâtre Antoine“ kviestinei publikai dramaturgas Eugène’as Brieux skaito savo pjesę *Les Avariés*.



217 Žiurkienės (*Rat-Wife*) apsilankymas, scena iš Ibseno *Mažojo Ejolfo* pirmojo pastatymo Anglijoje, Londono „Avenue“ teatre, 1896 m. Ponia Patrick Campbell vaidina Žiurkienę, Janet Achurch – Ritą, Elizabeth Robins – Astą.

puikioji ledi (*My Fair Lady*) pagrindu tapusio *Pigmaliono* autorius, – šis miuziklas tiek sceniniu pavidalu, tiek perkeltas į ekraną pavergė visą pasaulį.

Ilga Shaw karjera truko nuo *Našlio namų* 1892 m. iki *Bajanto milijardų* (*Buoyant Billions*) 1949 m., kai iki jo mirties, kuri jį ištiko devyniasdešimt ketverių, bebuvo likę metai. Visos jo kūrybos pagrindas – fundamentalus teatrinės technikos išmanymas. Gyvas būdamas jis karaliavo ne tik Anglijos scenoje, bet taip pat ir žemyninėje Europoje, kur nemaža jo dramų pirmąkart būdavo statomos išverstos į kitas kalbas. Jungtinėse Amerikos Valstijose
Il. 218 geriausias Shaw pastatymas buvo *Velnio mokinys* (*The Devils Disciple**),

* Lietuviškai pastatyta 1923 m. pavadinimu *Atskalūnas*. (Vert. past.)

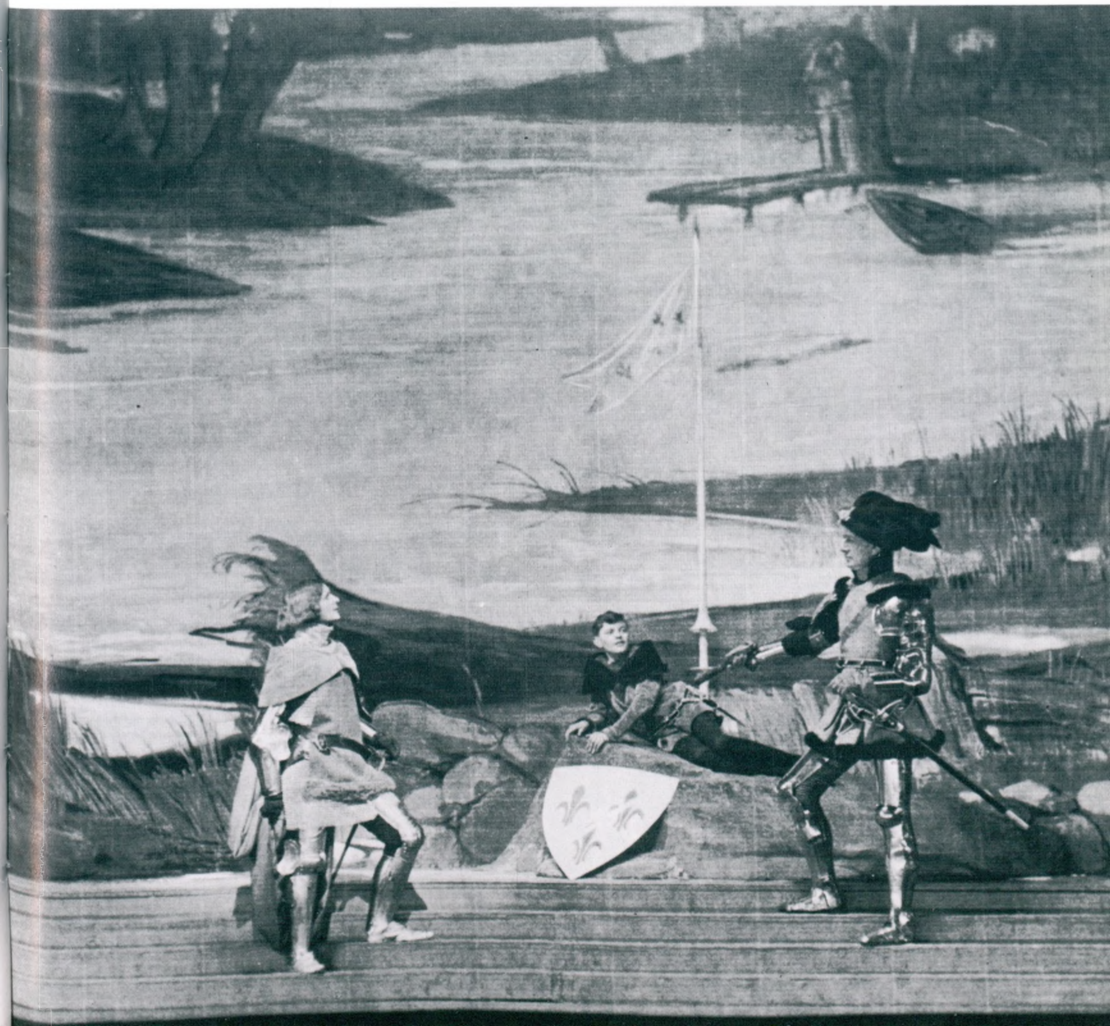


218 Richardas Mansfieldas (1857–1907) – Dikas Dadženas George'o Bernardo Shaw (1856–1950) *Velnio mokinyje* (*The Devil's Disciple*), kurio pasaulinė premjera įvyko 1897 m. Niujorko „Guild“ teatre.

219 (*dešinėje*) Sybil Thorndike – šventoji Joana to paties pavadinimo Shaw pjesės pirmajame pastatyme Londone, „New“ (Naujajame) teatre, 1924 m. Čia Joana drauge su Diunua ir jo pažu laukia vakario vėjo, kuris padėtų jų armijai persikelti per Luarą. ▶

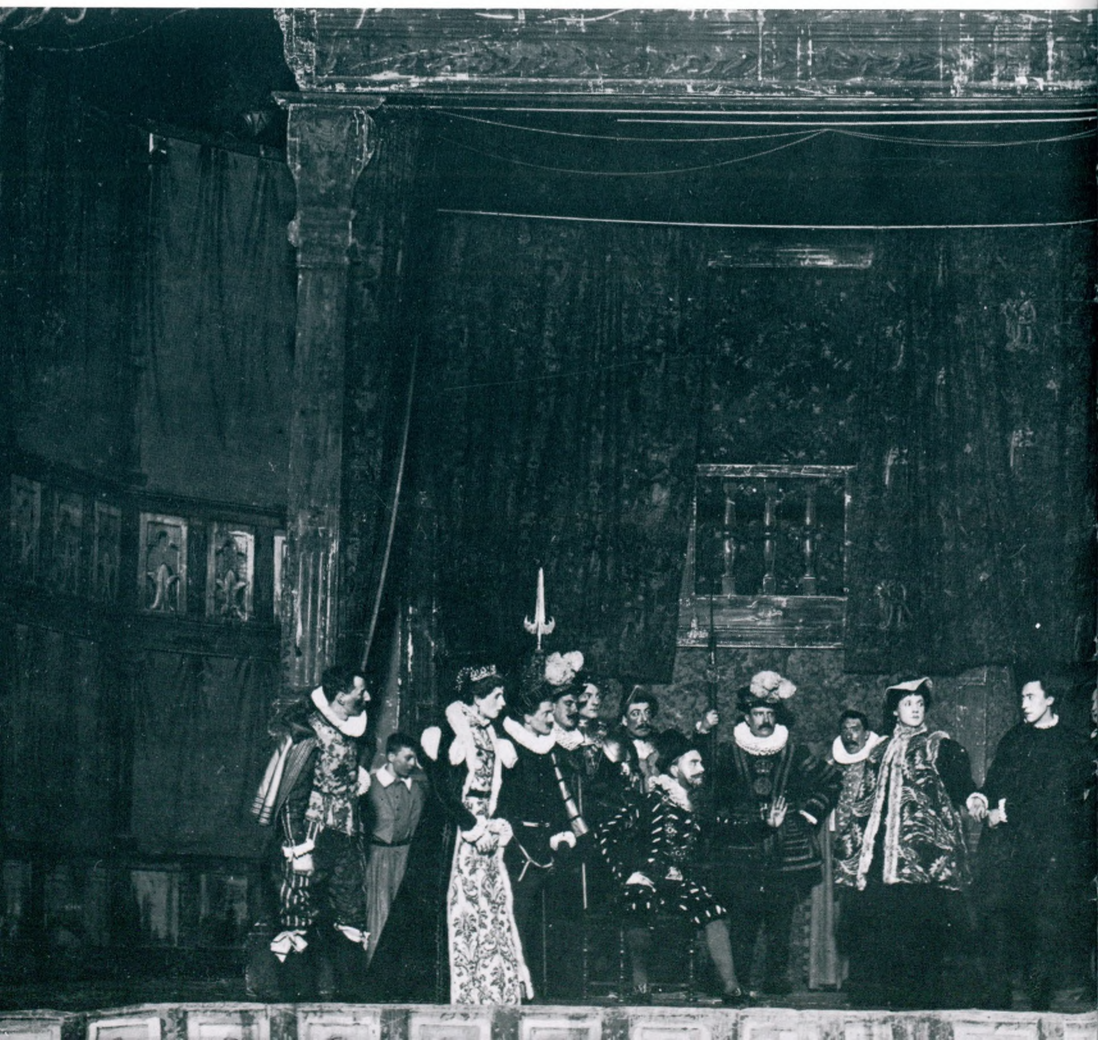
kurio premjeroje Niujorke Diką Dadženą vaidino Richardas Mansfieldas. *Šventosios Joanos* (*Saint Joan*), daugelio kritikų laikomos geriausia Shaw pjese, premjera taip pat įvyko Niujorke, o pagrindinį vaidmenį vaidino Winifred Lenihan. Po metų šią pjesę Londone režisavo Sybil Thorndike, kurios vaidyba šiame spektaklyje tapo viena jos ilgos ir ryškios karjeros viršūnių. *Il. 219*

Tokių įmantrių pastatymų, ypač Shakespeare'o, kokius kūrė aktoriai-režisieriai Irvingas ir Tree, nemėgo ne tik Shaw, bet ir Williamas Poelas. Protestuodamas prieš tendenciją aukoti poeto tekstą dėl kostiumų ir scenovaizdžio, Poelas pradėjo kurti eksperimentinius spektaklius,



Il. 220 dažniausiai tik pritaikytose salėse. Plikoje scenoje, naudodamas akies netraukiančius kostiumus, mėgino atkurti elžbietinio teatro pavidalą, žinoma, kaip pats jį įsivaizdavo. Pagrindinis jo tikslas buvo leisti laisvai lietis eilėms ir vėl grąžinti dramaturgo viršenybę. Vienas ištikimiausių jo sekėjų, Harley Granville-Barkeris, jau pats išgarsėjęs kaip režisierius ir dramaturgas, per 1906–1907 m. sezoną „Court" teatre plačiajai visuomenei pristatė vienuolika Shaw dramų. Tačiau komercinėje scenoje iš jo pjesių pirma buvo parodyta puikioji komedija *Ginklai ir vyras* (*Arms and the Man**), – 1904 m. ją į „Avenue" teatro sezoną įtraukė Florence Farr,

* Lietuvoje pastatyta 1924 m. pavadinimu *Šokolado kareivėlis*. (Vert. past.)



vaidinusi Luką. Šį užmojį finansiškai rėmė įstabi moteris, panelė Horniman, įkūrusi Dublino „Abbey" teatrą, kuriame pirmąkart suvaidinta dauguma J. M. Synge'o ir Seano O'Casey pjesių. Žemyne pamačiusi repertuarinio teatro veiklą ir susižavėjusi šia idėja, ji perkėlė ją į Angliją, o tai reiškė, jog pradėta grįžti prie daug ankstesnės anglų teatrų tvarkos, kurios buvo atsisakyta, ėmus ištisai vaidinti po vieną pjesę. 1908–1917 m. Mančesterio „Gaiety" teatre panelė Horniman išlaikė tikrą repertuarinę trupę, įkvėpusią visiškai kitokį, bet tokios pat reikšmės Birmingemo „Repertory" teatrą. Šį repertuarinį (kaip teigia ir jo pavadinimas) teatrą sukūrė Barry Jacksonas, turtingas teatralas mėgėjas, taip pat įkūręs Malverno festivalį vėlesniųjų



220 Supaprastinto sceninio vaizdavimo pionieriaus Williamo Poelo (1852–1934) pastatytas *Hamletas* Londono „Carpenters' Hall", 1900 m. vasaris. Poelas vaidino Hamletą.



221 Scena iš Maksimo Gorkio pjesės *Dugne* 1902 m. pastatymo Maskvoje, Dailės teatre; spektaklio režisierius – Stanislavskis, jis yra dešinėje, scenos gilumoje.

222 (*dešinėje*) Shaw *Androklas ir liūtas* (*Androcles and the Lion*), – iš premjeros Londono „St. James's" teatre 1913 m.; spektaklį režisavo Harley Granville-Barkeris. ▶

Shaw dramų pastatymams, Londono publikai pirmąkart pristatęs Shakespeare'ą su to meto drabužiais aprengtais aktoriais, – tai buvo *Hamleto* (1925) ir *Makbeto* (1926) spektakliai, abu perkelti iš Birmingemo.

Viena iš Shaw dramų – *Dūžtančių širdžių namai* (*Heartbreak House*) – turėjo paantraštę „Rusiško stiliaus fantazija" – tai duoklė Čechovui, kurio *Vyšnių sodą* 1912 m. Shaw įkalbėjo pastatyti Londono scenos draugiją (Stage Society). Šitaip anglų teatro mėgėjai pirmąkart susipažino su iškiliausiu ikirevoliucinės Rusijos dramaturgu. Kaip ir kiekvienas kažką nauja siūlantis dramaturgas, Čechovas reikalavo savo dramoms naujais metodais išugdytų aktorių. Po keleto nesėkmingų bandymų įvairiose vietose jis surado tokią trupę Maskvoje, Dailės teatre (Chudožestvenij teatr), ją buvo įkūrę Stanislavskis ir Nemirovičius-Dančenka. *Il. 221, 223*

Prieš iškylant Stanislavskiui, kurio rūpestingai suformuluotas aktorių ugdymo metodas vėliau įsivyravo Amerikoje, Rusijos teatras rutuliojosi anapus savos šalies ribų visiškai nepastebėtas. Būta puikių aktorių, dalis jų – baudžiauninkai, kuriuos savo išlaikomuose privačiuose teatruose išmokydavo turtingi didikai. Tikrosios rusų literatūros pradininkas

Puškinas davė pradžią ir tobuloms rusiškoms pjesėms, be kitų, tai – Lermontovo *Maskaradas* ir Ostrovskio *Audra*, abi tragedijos, ir neprilygstama Gribojedovo komedija neišverčiamu pavadinimu – *Gore ot uma*; tiksliausiai tai turbūt skambėtų *Vargas dėl proto*. Anglų skaitytojui gerai žinomos ir Gogolio *Revizorius* bei Turgenevo *Mėnuo kaime*. Tačiau Europoje apie šias pjeses niekas nebuvo girdėjęs, kaip ir apie Tolstojaus bei Gorkio – to audringojo revoliucijos pranašo, kurio geriausia kūrybos dalis tebuvo pastatyta tik po 1917 m. Tik tada, kai Stanislavskis išugdė aktorius, gebančius perteikti Čechovo dialogo subtilumą, pirmiausia Rusija, o vėliau ir visas pasaulis suvokė dramaturgo genialumą, kadangi vaidinamos senu stiliumi, jo dramos net rusų žiūrovui likdavo neįkandamos. Nuolat statomas ir vis iš naujo verčiamas, Čechovas įėjo į pasaulio teatro lobyną, o jo įtakos aktoriams bei vaidybos stiliui visuose kraštuose tiesiog neįmanoma pasverti. *Il. 221*





223 1898 m. Nemirovičiaus-Dančenkos ir Stanislavskio įkurto Maskvos dailės teatro trupė (taip pat žr. *il. 221*) klausosi Čechovo skaitomos *Žuvėdros*, kurią jie pastatė 1899 m. Trigoriną vaidinęs Stanislavskis sėdi Čechovui iš dešinės, Nemirovičius-Dančenka stovi kairėje.

Tuo metu Ispanijoje, regis, visad likusioje kiek nuošaly nuo svarbiausių Europos dramos gyvenimo įvykių verpeto, Barselonos „Teatro Intím" įkūrėjas Andría Gualis lygiagrečiai Greino „The Independent" teatrui ir Antoine'o „Théâtre-Libre" mėgino – deja, nesėkmingai – supažindinti tėvynainius su Ibsenu. Šio dramaturgo įtaka daugiausia justi dviejose Echegaray pjesėse – *Don Žuano sūnuje,* šį tą perėmusiame iš *Šmėklų*, ir pjesėje *El gran Galeoto*, Ibseno maniera atskleidžiančioje tragiškus apkalbų padarinius. Didžiausio šio laikotarpio ispanų dramaturgo Benavente kūryba ir ypač žymiausia jo pjesė *Suinteresuotumo saitai*, regis, liudija *commedia dell'arte* tradicijų tąsą, o brolių Quintero kūriniai, taip pat platus senojo lėlininkystės meno atgimimas byloja apie akivaizdų bėgimą nuo tikrovės. Vis dėlto Martínezas Sierra, kurio religinės ir romantinės pjesės dažnai populiaresnės būdavo užsieny nei gimtojoj šaly,



ryžtingomis pastangomis siekė modernizuoti ispanų teatrą. Dirbdamas „Teatro Eslava“ Madride, tarp kitų pjesių jis pastatė *Kruvinas vestuves, Bernardos Albos namus* ir *Jermą*, stiprias, aistringas dramas, kurių autorius García Lorca, didis dramaturgas, deja, jaunas žuvo Ispanijos pilietiniame kare. Po jo mirties ispanų teatras vėl pasidavė eskapizmui ir iki šių dienų yra konservatyvus ir forma, ir turiniu, o komerciniai teatrai dažniausiai linksta kliautis vien įvežtine preke.

Iškilų naujosios eros dramaturgą – Luigi Pirandello – išaugino Italija, veikiama vienu metu Ibseno ir Shakespeare’o, su kuriais italų žiūrovą kiek pavėluotai supažindino aktorius tragikas Ernesto Rossi. Nei *Il. 224* jaunystėje kęstas skurdas, nei vėliau žmonos beprotybės tragedija negalėjo užgniaužti Pirandello aistros teatrui, ir 1925 m. Romoje jis įkūrė trupę statyti savo pjesėms, kuriose kalbama apie gyvenimo iliuziškumą ir



224 Italų aktorius Ernesto Rossi (1827–1896) – Hamletas „Drury Lane" teatre 1876 m. itališkai vaidintame spektaklyje; pirmąkart šį vaidmenį jis suvaidino apie 1857 m. Italijoje.

225 (*dešinėje*) Bene pati populiariausia ▶ Pirandello pjesė *Šeši personažai ieško autoriaus*, rampos šviesą išvydusi Italijoje 1921 m.; čia matome 1928 m. pastatymą „Arts" teatro klube.

beviltiškas žmogaus pastangas pažinti tikrovę. Pirandello filosofija darė didžiulę įtaką 3-iojo ir 4-ojo dešimtmečio nusivylusiai kartai. Nors stipriausia jo drama turbūt laikytina *Henrikas IV,* anglų kalba žinomiausios *Il. 225* yra *Šeši personažai ieško autoriaus*, *Kaip tu manęs geidi, Taip yra, jei jums taip atrodo** ir *Šįvakar improvizuojame.*

Naujoji drama, kurios ištakos siekia XIX a. pabaigą, savaime aišku, reikalavo naujo požiūrio ne tik į vaidybą, bet ir į scenografiją, ir šios srities pionieriumi tapo šveicarų dailininkas Adolphe Appia. Senoji dvimatė scenografija ir trimatis aktorius jam atrodė visiškai nesuderinami, *Il. 227* todėl jis mėgino kurti paprastus ir iškalbingus scenovaizdžius, kurie sudarytų aktoriui ne foną, bet aplinką. Susižavėjimą kėlusių jo dekoracijų

*Lietuviškai pastatyta 1928 m. pavadinimu *Šiaip arba taip.* (Vert. past.)

įspūdį dar sustiprindavo dramatiški šviesos efektai – atsiradus elektrai, keletas apšvietimo meistrų kartų šviesą pavertė svarbia pjesės teksto interpretavimo priemone.

Dar įtaigiau sceninį paprastumą propagavo Ellen Terry sūnus Gordonas Craigas, kurio raštai ir ugdomoji veikla vėliau padarė visų kraštų teatrui didžiulę įtaką, visiškai neatitinkančią kuklaus jo scenoje parodytų darbų kiekio. Tuometinis Londono teatras jam atrodė svetimas, todėl 1908 m. Craigas įsikūrė žemyninėje Europoje ir likusią savo ilgo gyvenimo dalį praleido kariaudamas su tuo, ką pats vadino aktorių egotizmu ir kvailumu, režisierių nemokšiškumu ir amžininkų scenografų nesąmonėm. Svarbiausi jo sistemos elementai – tam tikras derinys didelių skydų, atlikusių fono funkciją išmoningai keičiamam apšvietimui. Iš šių skydų, dar keleto pakylų ir laiptų būdavo kuriamas scenos vaizdas, visiškai nepaisant visuotinio realizmo reikalavimo. Šiam reikalavimui ėmus blėsti, naujosios laisvės apologetai, troškę išsivaduoti iš proscenijaus arkos bei dėžės pavidalo scenos, vis tiek neišvengiamai gavo dirbti pastatuose, neteikiančiuose jokių galimybių jų įsivaizduotajam draminės erdvės paskirstymui. Craigo ateities vizijai įgyvendinti reikėtų pastatyti naujus teatrus ir iš pagrindų pakeisti aktorystės mokyklą.

Il. 226, 228

Antirealistinės dilemos sprendimą, regėjos, siūlė teatro forma, atrasta Tolimuosiuose Rytuose. Nors Rytų teatras senesnis už ankstyviausias





226 (*kairėje*) Scenovaizdis *Makbetui* („So foul and fair a day I have not seen") iš eskizų serijos, Edwardo Gordono Craigo (1872–1966) sukurtos 1928 m. *Makbeto* pastatymui Niujorko „Knickerbocker" teatre.



228 Gordono Craigo scenografija Ibseno dramos *Pretendentai į karūną* (*Kongsemnerne*) II veiksmui (pokylių salė).

227 (*žemiau kairėje*) Šveicarų scenografo Adolphe Appios (1862–1928) scenovaizdis Ibseno *Mažojo Ejolfo* II veiksmui. Appia ir Craigas, iš dalies veikiami Tolimųjų Rytų teatro, dviese padarė revoliucinį perversmą Europos ir Amerikos ◀ scenografijoje.

moderniosios europiečių teatro apraiškas, iki XIX a. pabaigos Europa apie jį nieko nežinojo. Kliaudamiesi keliautojų pasakojimais ir keleto pjesių vertimais, kuriuos padarė tokie mokslininkai kaip Arthuras Waley, režisieriai ir scenografai Tolimųjų Rytų scenos įmantrią simboliką ir regimą paprastumą išvydo kaip kelrodžius, padėsiančius išsigauti iš aklavietės, kurioje buvo atsidūrę. Jų pastangomis Europos teatre atsirado įdomių naujovių, būtent – sukama scena (įvesta 1896 m.), „gėlių takas" per žiūrovų salę, kaukės ir epizodiškai pasigirstanti muzika; naujos sampratos praturtino ir kai kurių dramaturgų, ypač W. B. Yeatso kūrybą. Tačiau galų gale Europa liko spręsti savų problemų, nors vis dar kur ne kur pasitaiko Tolimųjų Rytų įtakos apraiškų.

Europiečio protui bemaž neįmanoma prisitaikyti prie tradicinių bei ritualinių Tolimųjų Rytų teatro elementų, nors daug kuo jame negalima

nesižavėti. Ypač įdomi yra iškalbinga kostiumų simbolika – kiekvienos spalvos, kiekvienos audinio klostės perteikiamos prasmės, – ir neįtikėtina aktorių meistrystė: jie Rytuose lavinami nuo mažens, taikant griežčiausią disciplina, kuri padeda išmokti valdyti kiekvieną judesėlį. Turbūt šis Tolimųjų Rytų teatro aspektas labiausiai paveikė Vakarų pasaulį, atėjus metui iš naujo įvertinti jaunų aktorių ugdymo pagrindus.

XX a. 6–7-ajame dešimtmety Londone ir Paryžiuje kartkartėmis rodytos pjesės, kurias atveždavo Pasaulio teatro sezone dalyvaujančios japonų trupės, būdavo dviejų formų (neskaitant lėlių vaidinimų, kurių *Il. 229* čia aptarti neįmanoma) – No ir kabuki. Aristokratiška No drama, išaugusi tiesiog iš religinio ritualo, siužeto pagrindu ima mitus ir legendas ir iš esmės yra monologų bei reminiscencijų drama, o ne konflikto, kaip vakarietiškoji. Pagrindinis aktorius (jų tėra du, jiems pritaria dainininkų choras) dėvi kaukę, visai kaip graikų tragedijoje, ir prašmatnų kostiumą. Būdamas ir aktorius, ir dainininkas, jis gieda savo tekstą, slysčiodamas pirmyn ir atgal, ir kojinėtų jo pėdų trepsėjimas pušinėmis scenos grindimis drauge su skardžiais skersinės fleitos garsais ir trijų būgnų dunksėjimu ritmiškai akompanuoja jo nepaprastai stilizuotiems judesiams. Kaip *Il. 230* kiekviena graikų trilogija turėjo savo satyrų dramą, No turi savo *kyōgen*, arba komiškąjį interliudą, kurio atlikimo būdas šiek tiek primena senosios *commedia dell'arte* mimiką bei klounadą.

Il. 231, 232 Kitoks nei No yra kabuki, hibridinė teatro forma, kaip leidžia suprasti ir jos pavadinimas (*ka* – dainavimas, *bu* – šokis, *ki* – vaidyba); jos siužetų šaltinis – Japonijos istorija ar kasdienis gyvenimas senaisiais laikais. Kabuki aktoriai, kurių esti daugiau negu No teatre, nedėvi kaukių, bet kostiumų ir judesių tobulumu bei stilizacija nenusileidžia pirmosios teatro formos artistams, ir jiems taip pat pritaria dainininkų choras, o, be to, dar ir *samisen* muzikantų orkestras. Vakarų publiką ypač intrigavo viena ir No, ir kabuki teatrams būdinga detalė – spektaklyje dalyvaujantys scenos darbininkai tamsiais kimono, įeinantys ir išeinantys prireikus pataisyti kostiumų, paduoti ar išnešti rekvizito elementų.

Nors nūdienėje Japonijoje tebeklesti tiek No, tiek modernizuotas kabuki, nuo XIX a. pabaigos čia pradėjo smelktis Vakarų teatras. Infiltracija

229 Scena iš japonų No pjesės *Ponia Aoi*, parodytos Londono „Aldwych“ teatre 1967 m., per Pasaulio teatro sezoną. Žynys (*scenos kairėje*) simboliškai grumiasi su piktąja dvasia dėl ponios Aoi gyvybės.



230 (*apačioje*) *Kyōgen*, arba komiškasis interliudas *Surišti tarnai*, taip pat rodytas „Aldwych“ teatre. Kad ir surišti taip, kaip matyti nuotraukoje, du vyrai įsigudrina nusigvelbti vyno iš didelės statinės.



231 Japonų kabuki teatrą vaizduojantis XVIII a. raižinys; matyti *hanamichi*, arba „gėlių takas“, kuriuo įeina ir išeina aktoriai.



prasidėjo – ir tai visai nenuostabu – nuo Shakespeare'o, iš pradžių tai buvo laisvos adaptacijos, vėliau – moksliniai Tsubouchi vertimai, užbaigti 1928 m. Naujas vaidybos stilius, kuriam XX a. 1-ajame dešimtmety pradžią davė Oto Kawakami, vėliau padėjo japonams statyti Ibseno, Hauptmanno, Strindbergo ir Pirandello dramas; tačiau „modernių" dramaturgų Japonijoje dar kurį laiką neatsirado. Pastaruoju metu vienas iš įdomiausių yra Kobo Abe. 1973–1980 m. jis vadovavo Tokijuje teatro grupei, stačiusiai jo pjeses, kuriose, kaip ir jo romanuose, akivaizdi Vakarų autorių – Becketto, Kafkos ir Brechto – įtaka. Bet galimas dalykas, Japonijos teatro problemas padės išspręsti pritaikytas ir išplėstas komiškasis *kyōgen*, tikrai realistiškai pasakojąs apie kasdienybę, kad ir ne šiandieninę.

232 Šiuolaikinė kabuki pjesė *Kanjinchō* („Kabuki-za" teatre Tokijuje, 1960 m.; tai šiuolaikiškai atgaivinta viena iš būdingųjų klasikinių japonų dramų, pirmąkart suvaidinta 1840 m. Aktoriai – Koshiro VIII, vaidinantis Benkei, ir Danjūrō XI – Togashi.





233 Mei Lan-Fangas (1894–1961) viename savo moteriškų vaidmenų. Jis pirmasis iš kinų aktorių buvo puikiai įvaldęs visų penkių moteriškų vaidmenų Pekino operoje draminę techniką, vaidino virtuoziškai. Būdamas vos dvidešimtmetis, su savo heroje pirmąkart nustūmė į antrą planą barzdotą senį, tradiciškai užėmusį svarbiausią vietą.

Kinijos teatras, nuo XIX a. pabaigos apėmęs daugiausia vien Pekino operą, kaip ir japonų teatras, iš esmės sutvarkytas taip, kad sukurtų erdvę aktoriui. Jų pastatymai lanksčiai ir harmoningai sulydo dialogą, dainą, šokį ir akrobatiką, o grindžiami jie nacionalinės istorijos epizodais, legendomis bei literatūrine išmone. Kostiumai didingi, tačiau laikytis istorinio tikslumo nė nemėginama. Spalvos žymi rangą. Geltona – imperatoriaus, raudona – pareigūno. Temperamentas irgi žymimas spalva: mėlyna reiškia nuožmumą, raudona – narsą. Kai kurie atributai ilgainiui taip pat yra įgiję simbolinę reikšmę: stalas – tai tiltas, irklas – laivas, botagas – *Il. 235* žirgas. Kaip ir Japonijoje, visus vaidmenis kinų dramoje vaidindavo vyrai, vaidybos juos pradėdavo mokyti nuo pat vaikystės. Vienintelis kinų aktorius, kurio vardas buvo žinomas užsienyje, – tai moterų vaidmenų



įkūnytojas Mei Lan-Fangas, 3-iajame ir 4-ajame dešimtmety gastroliavęs po Europą ir JAV su kai kuriais geriausiais savo vaidmenimis, visur stulbindamas žiūrovus pasirodymų subtilumu ir virtuoziškumu. Vėliau į kinų trupes priimta moterų ir stengtasi išlaikyti vietinius teatro tipus, kurių kiekvienas turėjo savą repertuarą ir būdingą vaidybos stilių. XX a. 1-oje pusėje Vakarų dramos įtaką liudijo Ibseno bei kitų Europos dramaturgų vertimai, tačiau 1949 m. įkūrus Liaudies Respubliką, naujosios pjesės kreipė dėmesį veik išvien į revoliucinę propagandą. 1976 m. po Mao mirties ir žlugus „keturių gaujai“, iš pogrindžio išėjo kai kurie ankstesnieji

234 (*kairėje*) Scena iš kinų pjesės, iliustruojanti simbolinį vaizdavimą, – mojuojamos žydros vėliavos žymi jūrą.



235 Kinų pjesės herojė (vaidinama vyro). Spurgu papuoštas botagas, kuriuo ji nešina, žymi, jog ji turėtų joti raita.

kinų dramaturgai, ir vėl imta vaidinti Pekino ir *Kungu* operas, taip pat vietinio stiliaus operas bei *hua ju* tipo pjeses – naujoviškas, „vakarietiškas" socialines pjeses proza, neretai satyrinio ar politinio turinio. Nuo 1978 m. vis labiau populiarėja taip pat ir tradiciniais pasakojimais paremtos šokio dramos.

Tradicinės japonų dramos liko nuošaly, o kai kuriuos adaptuotus kinų dramaturgijos pavyzdžius pasisavino Vakarų draminė literatūra. Rašydamas *L'Orphelin de la Chine,* Voltaire'as rėmėsi *Kinijos našlaičiu.* Klabundas išvertė *Kaukazo kreidos ratą,* jis buvo vaidinamas anglų kalba,

o XX a. 4-ajame dešimtmetyje ir Anglija, ir Amerika su malonumu žiūrėjo *Lady Precious Stream*, adaptuotą kinų rašytojo S. I. Hsiungo.

Indijos teatras, toks pat senas kaip ir Kinijos ar Japonijos, vis dėlto Vakaruose menkai žinomas, nors indų šokio formos bei muzika intensyviai tyrinėjama. Vienintelės iš vertimų žinomos indų dramos yra IV a. *Molio vežimėlis,* priskiriamas Śūdrakai, bei V a. *Śakūntalā*, kurios autorius Kālidāsa. 1789 m. išspausdintas šio kūrinio sero Williamo Joneso vertimas sukėlė Goethe's susižavėjimą ir pirmąsyk atkreipė Europos skaitytojų dėmesį į sanskrito draminės literatūros turtus. *Śakūntalā* 1899 m. pastatyta Londone, o 1924 m. – Niujorke. Moderniaisiais laikais angliškai buvo spausdinamos ir skaitomos indų poeto Rabindranatho Tagore's dramos, bet scenoje jos vaidintos retai. Vienu metu lyg ir sušvito galimybė, jog Indijoje, keliomis vietos kalbomis turėjusioje Shakespeare'o vertimų ir pastatymų, išsirutulios moderni dramaturgija, tačiau šiuo metu, regis, kūrybinis indų dramos pradas reiškiasi veikiau ne teatre, bet kine.



236 *Sizvė Bansi miręs*, kaltinimas aparteido politikai; spektaklį 1973 m. Londono „Royal Court" teatre režisavo Atholas Fugardas, vaidina Johnas Kani (kairėje) ir Winstonas Ntshona (dešinėje).

Juodosios Afrikos teatras iš esmės panašus į Indijos – visame žemyne didžiai tradiciškas. Vaidinama vietos kalba, retkarčiais pidžinu (vietiniu anglų kalbos žargonu), o Rytų Afrikoje – suahelių kalba. Šie spektakliai – tai daugiausia liaudies operos, paremtos genčių dainomis ir šokiais. Didžiuosiuose miestuose galima pamatyti anglų ir prancūzų kalbomis vaidinamų pjesių, pasakojančių apie nepriklausomybės kovas ar ankstesnius istorijos įvykius. Užsienyje turbūt žinomiausi šie angliškai rašantys dramaturgai: Wole Soyinka, *Kongi derliaus* (*Kongi's Harvest,* Niujorkas, 1966) autorius, ir Kenyan Ngugi wa Thiong'o, kurio *Dedano Kimati teismas* (*The Trial of Dedan Kimathi*, Londonas, 1984) vaizduoja slaptosios Mau Mau organizacijos herojų. Prancūzų kalba vaidinamų pjesių pasitaiko Dramblio Kaulo Krante, Gvinėjoje, Malyje ir ypač Senegale bei Alžyre; šios pjesės kartkartėmis atkeliauja ir į Paryžių, kur dramos mokyklose neretai sutiksi juodaodį studentą.

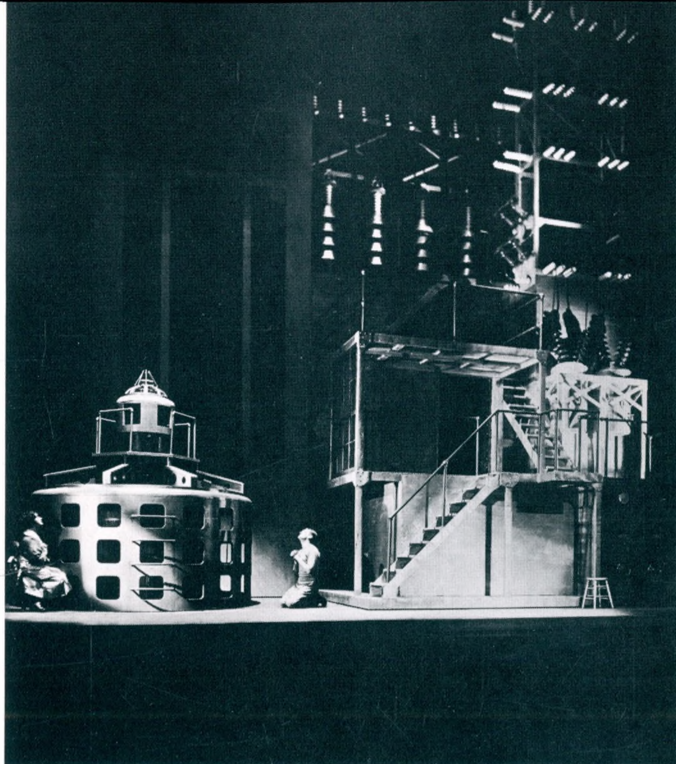
Didžiojoje Britanijoje ir Amerikoje praktikuojama kolektyvinė kūryba taip pat būdinga gyvai anglakalbei juodaodžių miestų dramai. Žymiausias Pietų Afrikos dramaturgas, afrikanso rašytojas Atholas Fugardas, taip pat yra dirbęs kolektyviai, ypač spektaklyje *Sizvė Bansi miręs* (*Sizwe Bansi is Dead*). Ši, kaip ir kitos jo paties dramos, pvz., *Boesmanas ir Lena* (*Boesman and Lena,* 1971) ir *Ponas Haroldas... ir berniukai* (*Master Harold... and the Boys,* 1983), sėkmingai pastatytos Niujorke ir Londone. *Il. 236*

Modernusis teatras

Iki pat XIX a. pabaigos teatre svarbiausias buvo aktorius, o dramaturgams teko užduotis parūpinti situacijų, kuriose aktorius galėtų atsiskleisti visomis savo talento spalvomis. Tačiau iškilus Ibsenui ir jo minčių tęsėjams, didžiausią reikšmę įgavo tekstas, taigi aktoriams reikėjo taikytis prie naujų sąlygų. Retorikos ir deklamacijos vietą užėmė realistinis, pašnekesio stiliaus dialogas; gestai tapo santūresni, o scenovaizdžiu stengtasi tiksliai perteikti pjesės veiksmo vietą ir laikotarpį. Tikroviškumo iliuziją labai stiprino dar ir tai, kad bemaž visur buvo pereita nuo romantinių melodramos dekoracijų su fono uždanga ir kulisais prie dėžės pavidalo scenovaizdžio. Kad išliktų teatro apyvartoje, pjesės taip pat turėjo būti derinamos prie modernių sąlygų, o tos, kurios, kaip Shakespeare'o dramos, buvo parašytos atvirai ir nelokalizuotai scenai, smarkiai kentėjo sugrūstos už proscenijaus arkos.

Netrukus tapo akivaizdus vienas iš teatro paradoksų: kuo realistiškesnė pjesė, tuo daugiau jai reikia įvairaus rekvizito. Klasiką galėjai vaidinti, turėdamas vien „plikas lentas ir aistros"; tačiau realistinė drama reikalavo visos modernaus gyvenimo atributikos, o, be to, dar ir griežtai atskirti publiką ir aktorius. Todėl žiūrovų salę imta temdyti, taip pat susiklostė tradicija proscenijaus arką laikyti anga „ketvirtojoje sienoje", pro kurią žiūrovai stebi tai, ką Zola, kalbėdamas apie savo nepaprastai realistiškas pjeses, pavadino „gyvenimo skerspjūviu". Realizmo kryptis taip pat susiaurino dramaturgo akiplotį ir apribojo jį intymiomis, uždaros erdvės scenomis bei tematika, lengvai aprėpiama vieno scenovaizdžio pjesėms, dalyvaujant saujelei aktorių.

Primygtinai peršamas realizmas neišvengiamai turėjo pažadinti priešingą reakciją. Ji pasireiškė ekspresionizmo pavidalu, haliucinaciška gyvenimo vizija, būdinga vėlyvosioms Strindbergo dramoms. Ekspresionizmas atsirado Vokietijoje su Sorge *Elgeta* (*Der Bettler*), o vėliau įkvėpė Wedekindo ir Kaiserio dramas; Prancūzijoje šis reiškinys



237 JAV konstruktyvistinė scenografija: Lee Simonsono (1888–1967) scenovaizdis O'Neillo pjesei *Dynamo*, 1929 m.

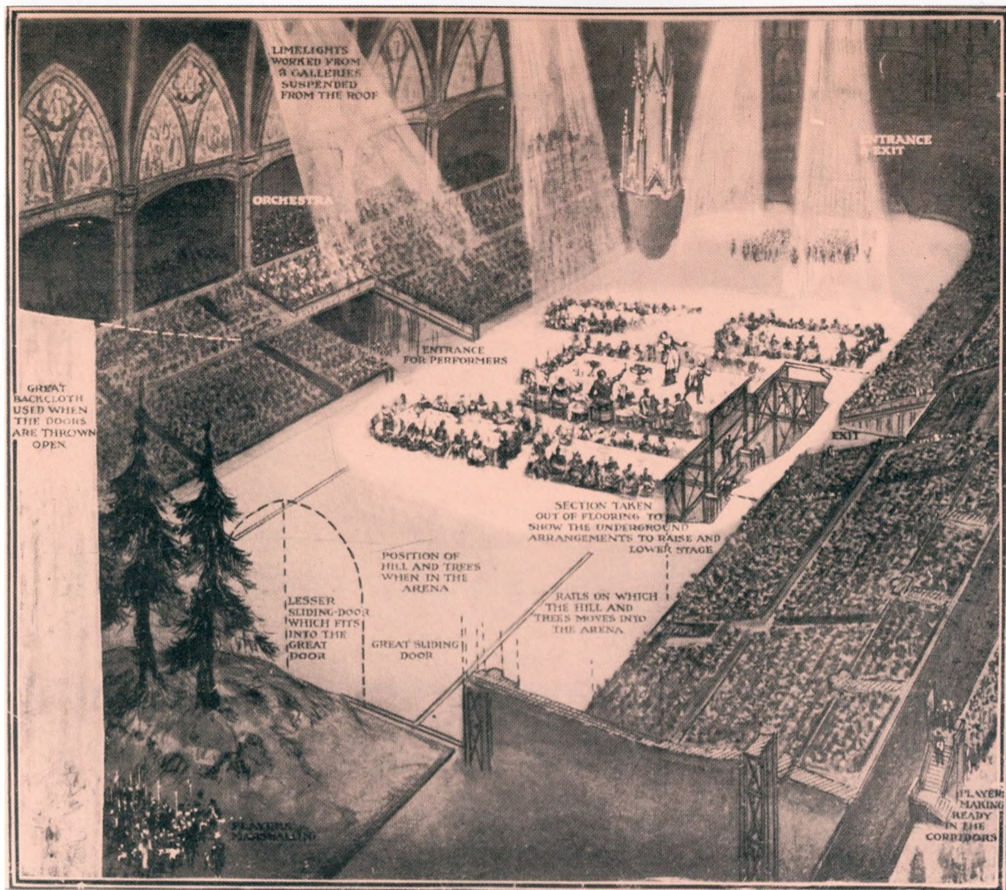
238 Revoliucingas scenovaizdis 3-iojo dešimtmečio Sovietų Rusijoje: Ostrovskio *Miško* (pirmąkart pastatytas 1851 m.) spektaklis; režisierius ir scenografas Mejerholdas (1874–1943).

buvo pastebimas Lenormand'o pjesėse *Simoun* ir *Sapnų valgytojas*, – abi XX a. 3-iajame dešimtmetyje parodytos Londone. Šie kūriniai išpureno dirvą airių dramaturgo Seano O'Casey pjesėms *Sidabro taurė* (*The Silver Tassie*) ir *Šiapus vartų* (*Within the Gates*) bei ryškiausio amerikiečių dramaturgo Eugene'o O'Neillo *Imperatoriui Džonsui* (*The Emperor Jones*) ir *Gauruotai beždžionei* (*The Hairy Ape*).

Vis dėlto galiausiai ekspresionistinė pjesė, kaip paprastai laviruodama tarp sąmoningų ir nesąmoningų psichikos būsenų, tiek aktoriui, tiek režisieriui kėlė pernelyg daug problemų ir iš esmės liko literatūriniu reiškiniu. Naujosios idėjos, kaip antai Craigo ir Appios, kirtusios realizmą iš pat pašaknų, galop išaugo į konstruktyvizmą, 1917 m. Rusijos revoliucijos pasėtą želmenį, – teatro formą, kurioje ir aktorius, ir pjesės tekstas taikosi prie scenovaizdžio ir atsisakoma detalios scenografijos, pakeičiant ją pakylomis, laiptais bei įprasmintais pavidalais, turėjusiais perteikti veržlų ir dinamišką naujosios Sovietų Rusijos gyvenimą. Rusų
Il. 238 režisierius Mejerholdas su savo „biomechanikos" teorija pažengė dar toliau – nuvalė sceną iki pat galinės sienos, šitaip palikdamas tuščią erdvę, kad joje galėtų manevruoti artistais, kuriuos, kaip ir Craigas, traktavo nelyg marionetes, valdomas vieno žmogaus – jo paties.

Il. 237 Ekspresionizmas ir konstruktyvizmas, – pirmasis literatūros, antrasis teatro reiškinys, – atliko savo darbą ir užleido vietą eksperimentams, siekusiems sugrąžinti į teatrą nuostabos ir dalyvavimo jausmą, kuris realizmo ieškojimų laikais buvo iš dalies prarastas. Nauju saiku seikėjami, net Ibsenas ir Čechovas pasirodė esą poetai ir simbolistai, ir tai ypač gerai parodė naujieji vertimai, atskleidę imliai žiūrovų publikai visą jų dramų grožį.

Kaip ir visais kitais permainų laikotarpiais, vadinamos „naujosios dramos" sudarė tik menką dalelę pjesių visumos, statytos jų iškilimo laikotarpiu. Publika vis dar mielai žiūrėjo farsus, svetainės komedijas, įnoringus J. M. Barrie siurprizus, aštriabriaunes Noëlio Cowardo komedijas ir „gerai suręstus" Somerseto Maughamo ciniškus paradoksus. Austrija turėjo savą cinizmo atmainą – Arthuro Schnitzlerio kūrybą, – jo *Ratelis* (*La Ronde*) vėliau papirks visų kraštų žiūrovus; tačiau vienas iš



239 Vaizdas nuo Londono „Olympia“ teatro didžiosios salės ardlubių į salę: taip ji atrodė per Maxo Reinhardto (1873–1943) *Stebuklo* (*The Miracle*) spektaklį 1911 m. Šis Karlo Volmöllerio spektaklis-reginys be žodžių pagal Engelberto Humperdincko muziką buvo paremtas sena legenda apie vienuolę, kuri pasprunka iš vienuolyno, o po daugelio metų sugrįžusi atranda jos vietą užėmus Madoną.

subtiliausių šio laikotarpio Austrijos dramaturgų buvo Hugo von Hofmannsthalis, keleto puikių pjesių autorius, deja, dabar prisimenamas kone vien kaip Richardo Strausso libretistas ir senosios moralitė *Everyman* adaptuotojas Maxo Reinhardto Zalcburgo festivaliui.

Paminėję Reinhardtą, turime atkreipti dėmesį į vieną ryškiausių XX a. teatro fenomenų, būtent, režisieriaus iškilimą, – dabar, veikiant Jungtinių Valstijų pavyzdžiui, anglų kalba ši figūra imta vadinti *director*, o Europoje *Il. 239*





240 (*kairėje viršuje*) Madeleine Renaud ir jos vyras Jeanas Louis Barrault Georges'o Neveux pjesėje *Sodininko šuo* (*Le Chien du Jardinier*), Londonas, 1956 m.

242 (*dešinėje viršuje*) *Karaliaus Lyro* įžanginė scena Stratforde prie Eivono, 1937 m. Spektaklio režisierius ir scenografijos autorius Theodore'as Komisarjevsky (1882–1954).

241 Louis Jouvet (1887–1951), viena iškiliausių asmenybių tarpukario prancūzų teatre, – Molière'o Tartiufas.



žinoma kaip *régisseur*. Ansamblinės vaidybos svarba tiekoje naujų pjesių lėmė, kad radosi reikmė kam nors nedalyvaujančiam spektaklio veiksme prižiūrėti ir koordinuoti aktorių darbą. Kitaip nei Saksonijos-Meiningeno hercogas, modernaus režisieriaus prototipas, daugumas režisierių iš pradžių buvo aktoriai ir tik vėliau atsidėjo režisūrai. Taip susiklostė Reinhardto kūrybinė biografija. Daugiau kaip dvidešimt penkerius metus Vidurio Europos teatre jis buvo svarbiausia figūra ir nesiribojo kuria viena teatrinio vaizdavimo forma, – savo pastatymams pasirinkdavo čia pokylių salę, čia cirką, katedros aikštę ar milžiniškas Londono „Olympia“ rūmų

Il. 180



243 Orestas ir furijos, scena iš *Orestėjos* spektaklio, 1981 m. pastatyto Nacionaliniame teatre, Londone. Vaidinama su kaukėmis, atlikėjai – vieni vyrai, režisierius Peteris Hallas, scenografijos ir kostiumų dailininkė – Jocelyn Herbert, muzika Harrisono Birtwhistle'o. Šis įspūdingas ir vykęs pastatymas 1982 m. tapo pirmąja anglų kalba suvaidinta graikų drama Epidauro teatre po atviru dangumi (*il. 14*).



Il. 239 erdves, kuriose įgyvendino savo *Stebuklo* koncepciją; šio pasigėrėtino spektaklio minias jis valdė lengvai ir be priekaištų.

Tačiau sykiu Reinhardtas gebėjo ne mažiau meistriškai statyti trapias, intymias pjeses, kurios natūraliai derėjo prie tobulo Miuncheno „Residenztheater" interjero. Scenografiją rinkosi eklektiškai, naudojo tai, kas geriausiai atitikdavo jo spektaklio sampratą, – nuolatinį, pusiau nuolatinį, vienalaikį scenovaizdį, – kartu su pakeltais takeliais, kalbėtojo katedromis, laiptais bei sukamąja scena. Keliaudamas po visą pasaulį, jis visur išgarsėjo, o 1933 m. įsikūrė Jungtinėse Amerikos Valstijose, kur po dešimties metų mirė.

Nors režisierius teatro istorijoje buvo palyginti nesenas ateivis, pirmojoje XX a. pusėje iškilo daugelis vardų, ir kiekvienas režisierius savo darbą pažymėdavo kuriuo nors tik jam vienam būdingu bruožu. Rusijoje Mejerholdas užleido vietą Vachtangovui, kurio trumpa, bet įkvepianti karjera paties vadovaujamame Maskvos teatre darė nepaprastai stiprią įtaką. Tairovas su žmona aktore Alisa Konen sovietinę sceną praturtino daugelio to meto dramaturgų kūrinių pastatymais, o štai Ochlopkovui itin didelį poveikį darė Tolimųjų Rytų teatro idėjos. Prancūzijoje Antoine'o veiklą tęsė Pitojëffas ir jo žmona Liudmila, dirbę „Théâtre des Mathurins", o tarpukariu Paryžius džiaugėsi garsiosios režisierių ketveriukės darbu: Dullinas statė „Atelier" teatre, Copeau – „Vieux-Colombier", Baty savo
Il. 241 vardu pakrikštytame teatre, o Jouvet – „Athénée". Įkvėptai interpretavęs Molière'o dramas, Jouvet greta to dar ir supažindino publiką su Giraudoux pjesėmis, – šis sąmojingas, subtilus dramaturgas išverstas į anglų kalbą ir pelnė populiarumą tiek Anglijoje, tiek Amerikoje.

Tarptautinio garso prancūzų režisierius buvo ir Copeau sūnėnas bei mokinys Michel Saint-Denis, įkūręs „Compagnie des Quinze" trupę. Vėliau dirbdamas savo dramos centruose Londone ir Strasbūre, jis išugdė daugelį jaunų aktorių, o komercinėje scenoje režisavo pluoštą pjesių, kurių tekstus nepaprastai asmeniškai interpretavo, bet sykiu liko ištikimas autoriaus sumanymui. Jo klajūno karjerai, vaisingai praturtinusiai teatrinį gyvenimą abipus Atlanto, daugmaž prilygo Komisarjevsky veikla; šis rusų kilmės scenografas ir režisierius sukėlė įnirtingus ginčus kai kuriais savo

Shakespeare'o pastatymais Stratforde prie Eivono, ypač *Makbetu* su aliuminio dekoracijomis, tačiau garsusis jo *Karalius Lyras* sukėlė triumfą. *Il. 242*

Tarp daugelio įstabių režisierių šio laikotarpio Anglijoje Tyrone'as Guthrie išsiskyrė meistriškai valdomomis masinėmis scenomis. Jis buvo daugelio puikių spektaklių įkvėpėjas, ypač Stratfordo (Ontarijo valstija) „Festival" teatre bei Mineapolio teatre Minesotos valstijoje; abu šiuos teatrus jis įkūrė ir vėliau jie pavadinti jo vardu. Vunderkindas, pelnęs turbūt didžiausią po Craigo Europos masto šlovę, buvo Peteris Brookas, *Il. 257* kuris, aplenkdamas tiek studijas, tiek patirtį, pirmąją pjesę režisavo turėdamas aštuoniolika metų, o pastatęs virtinę įstabių spektaklių, ėmėsi vadovauti ištisai eksperimentuojančiai kūrybingai grupei Paryžiuje.

Vokietijoje nepaprastai didžiulę įtaką net tolimų kraštų teatrui padariusius spektaklius statė Jessneris, vienas pirmųjų režisierių, dekoracijas iškeitęs į sujungtas laiptų figūras (*Spieltreppe*) ir šitaip kūręs skirtingus vaidybos lygius, ir Piscatorius, Reinhardto mokinys bei „epinio teatro" pionierius. Kaip ir Reinhardtas, Piscatorius galop įsikūrė Jungtinėse Valstijose, kurios, dabar turėdamos visa, ko reikia teatrui, gebėjo subrandinti jau ir savų režisierių. Kaip garsiausi paminėtini Guthrie McClinticas, dalį savo geriausių spektaklių pastatęs su žmona, garsia aktore Katherine Cornell, ir Elia Kazanas, pastatęs dviejų iškiliausių Amerikos dramaturgų pjeses, būtent Arthuro Millerio *Komivojažieriaus mirtis* (*Death of a Salesman*) ir Tennessee Williamso *Geismų tramvajus* (*A Streetcar Named Desire*). Tačiau užjūry amerikiečių teatras pirmąkart pagarsėjo dėl scenografijos, mat šioje srityje reiškėsi daugybė dailininkų – Lee Simonsonas, Normanas Bel Geddesas, Aline Bernstein, Jo *Il. 237* Mielzineris, Borisas Aronsonas ir kiti. Tuomet, kai amerikiečių teatras išgyveno jaunystę, svarbi figūra buvo scenografas Robertas Edmondas Jonesas, kuris savo ryšiais su „Provincetown Players" trupe padėjo *Il. 248* išsiskleisti pirmojo iškilaus Jungtinių Valstijų dramaturgo Eugene'o O'Neillo karjerai. Vienodai gerai jausdamasis graikų dramos, realizmo, simbolizmo ir ekspresionizmo terpėje, O'Neillas supurtė savo žiūrovų ramų pasitenkinimą, pažadindamas suvokimą egzistuojant pasaulį, amerikiečių dramaturgų dar visiškai netyrinėtą; ir šis rašytojas iki šiol







244 (*viršuje*) Johnas Gielgudas, laikytas geriausiu savo kartos Hamletu, „New“ teatre, Londone, 1934 m.

245–246 Motley kostiumų eskizai: (*viršuj dešinėje*) Michaelo Redgrave’o Antonijaus vaidmeniui *Antonijuje ir Kleopatroje* ir (*dešinėje*) Mariuso Goringo Ričardui III, sukurti 1953 m. sezonui Karališkajam Shakespeare’o teatrui Stratforde prie Eivono.

247 (*toliau dešinėje*) Laurence’as Olivier – Tetlas Congreve’o *Meilėje už meilę* (*Love for Love*), pastatytoje per 1965 m. Nacionalinio teatro sezoną Londono „Old Vic“ teatre.



laikytinas svarbiausiu Jungtinių Valstijų indėliu į pasaulio dramos istoriją.

Gerų aktorių O'Neillui interpretuoti netrūko nei Niujorke, nei Londone, kur buvo rodomos ir susižavėjimą kėlė daugelis jo dramų; tačiau apskritai šiuo laikotarpiu, kai šitiek amerikiečių aktorių nuo teatro scenos viliojo Holivudas, garsių artistų reputacija daugiausia būdavo įgyjama Londone,



248 Ebinas (vaidina Charlesas Ellisas) su Abe, savo jaunąja pamote (Mary Morris) scenoje iš Eugene'o O'Neillo (1888–1953) dramos *Meilė po guobomis* (*Desire Under the Elms*), pirmąkart pastatytos 1924 m. „Greenwich Village" teatre trupės „Provincetown Players" su Roberto Edmondo Joneso daugiaplaniu scenovaizdžiu.

naujuose klasikos pastatymuose, ypač „Old Vic" teatre, kuriam vadovavo
Il. 244 Lilian Baylis: šitaip iškilo Johnas Gielgudas, nepranoktas savo kartos
Il. 247 Hamletas, Laurence'as Olivier, vėliau vadovavęs pirmajai Anglijos nacionalinio teatro trupei; Ralphas Richardsonas, subtilus ir nepaprastai vientisas aktorius; Donaldas Wolfitas, nepailstamai gastroliavęs su
Il. 245 Shakespeare'o dramomis; Michaelas Redgrave'as, puikus nervingų, intelektualių vaidmenų atlikėjas; Alecas Guinnessas, be galo įvairiai persikūnijantis aktorius, pasak savo gerbėjų, pernelyg daug laiko švaistęs

kinui ir apleidęs gyvąjį teatrą; ir Anthony Quayle'as, 1948–1956 m.
neįprastai jaunatviškai vadovavęs Stratfordo prie Eivono trupei; čia jį
pakeitė dar jaunatviškesnis Peteris Hallas, kuriam buvo lemta *Il. 243*
šeimininkauti Nacionalinio teatro pastate, kai 1976–1977 m. šis galiausiai
atvėrė duris Londono Pietiniame krante.

Amerikoje labai žavėtasi dviejų partnerių – Lynn Fontanne ir jos vyro *Il. 249*
Alfredo Lunto, pradėjusių kartu dirbti 1924 m., – vaidyba; jų pasirodymais
ne mažiau gėrėjosi ir Londono publika. Lygiai taip pat vaisingai
bendradarbiavo ir prancūzų aktorių pora Jeanas Louis Barrault ir jo žmona *Il. 240*
Madeleine Renaud, pirmasis mokęsis pantomimos meno, o antroji
išugdyta griežtos „Comédie-Française" disciplinos. Savo trupėje jiedu

249 Alfredas Luntas – Jupiteris su žmona Lynn Fontanne – Alkmene S. N. Behrmano adaptuotame Jeano Giraudoux (1882–1944) *Amfitrione 38*, kuris 1937 m. buvo pastatytas Niujorke, o po metų – ir Londone.



kūrė meistriškus spektaklius, rodytus tiek gimtojoje šalyje, tiek užsienyje, ir ypač stebino Claudelio pastatymais, mat šis dramaturgas iki tol laikytas sunkiu ir nedėkingu autoriumi. Daugelio nuomone, geriausioje Claudelio dramoje *Dienovidžio riba* (*Partage de midi*) viena ryškiausių prancūzų aktorių Edwige Feuillère sukūrė žaižaruojantį ir juslų Yse vaidmenį, tikrai vertą Barrault interpretuoto išsikankinusio ir neviltingo Mesos.

Antrasis pasaulinis karas visur giliai paveikė teatrą, nors kai kurios galutinę pervartą sąlygojusios povandeninės srovės buvo justi jau 1939 m. Hitlerio išblaškyti talentai, vis didėjantis teatro darbuotojų nepasitenkinimas



250 „Berliner Ensemble" su Helen Weigel Bertolto Brechto (1898–1956) pjesės *Motušė Kuraž ir jos vaikai* pastatyme; šios pjesės autorius turėjo didžiulę įtaką nūdienos teatrui.

proscenijaus arkos primetamais suvaržymais, troškimas išplėsti patirties ribas, menkas daugumos naujų pjesių lygis padėjo sukurti netvarią situaciją, kuriai tereikėjo staigaus krestelėjimo, kad pakreiptų teatro raidą nauja linkme. Toks sukrėtimas buvo Bertolto Brechto kūryba, lemtingiausiai paveikusi 6-ojo dešimtmečio Europos teatrą. Kurį laiką Brechtas dirbo Reinhardto asistentu Berlyno „Deutsches Theater", ir ankstyvosios jo pjesės liudija jį mėginus pasinaudoti ir Piscatoriaus „epiniu teatru", ir savo paties „atsiribojimo" teorija. Šį naują požiūrį į aktoriaus ir žiūrovo santykio problemą sudarė įvairūs metodai, kuriais griaunama andai brangintoji „teatrinė iliuzija" ir šitaip žiūrovams neleidžiama emociškai įsitraukti į veiksmą. Pasak Brechto, tik tada jie gali objektyviai, vadovaudamiesi protu spręsti apie spektaklį ir jo tematiką. Teoriškai tai skambėjo labai gražiai, o tarpais ir praktiškai būdavo įgyvendinama, bet kitų režisierių atgaivintos kai kurios Brechto dramos byloja, kad jo personažams ne visuomet pavyksta išvengti publikos simpatijų.

Užsiangažavęs komunistas Brechtas pirmąsyk išgarsėjo Berlyne 1929 m. su nauja Johno Gay *Elgetos operos* versija – savo *Opera už tris skatikus* pagal Kurto Weillo muziką; tačiau geriausiomis pripažintas savo dramas jis parašė po 1933 m., būdamas ištremtas iš Vokietijos, – tai *Motušė Kuraž* *Il. 250*
ir jos vaikai, Galilėjus, Gerasis žmogus iš Sezuano, Komunos dienos ir *Kaukazo kreidos ratas*. Šias bei visas vėlesniąsias jo pjeses po 1945 m. profesionaliai pastatė Brechto trupė „Berliner Ensemble", vadovaujama jo žmonos aktorės Helen Weigel. 1956 m., po vyro mirties, o paskui dar kartą 1965 m. ji nusivežė trupę į Londoną, tad tenykščiai teatrų lankytojai galėjo pamatyti originalius iš vertimų jau žinomų pjesių pastatymus.

Netrukus po pirmojo iš šių dviejų apsilankymų žymiausia Londono aktorė Peggy Ashcroft suvaidino dramoje *Gerasis žmogus iš Sezuano,* neįtikėtinai virtuoziškai atlikdama dvigubą – prostitutės ir jos pusbrolio – vaidmenį. Prieš dvejus metus ji buvo neprilygstamai suvaidinusi Hedą Gabler, už *Il. 251*
kurią pelnė Norvegijos karaliaus aukso medalį. Abu šiuos spektaklius režisavo George'as Devine'as, „The English Stage Company" trupės įkūrėjas, – ši trupė iš esmės paveikė moderniojo Anglijos teatro raidą, jo ateities kryptį nužymėdama 1956 m. Johno Osborne'o *Atsigręžk rūstybėje* *Il. 254*

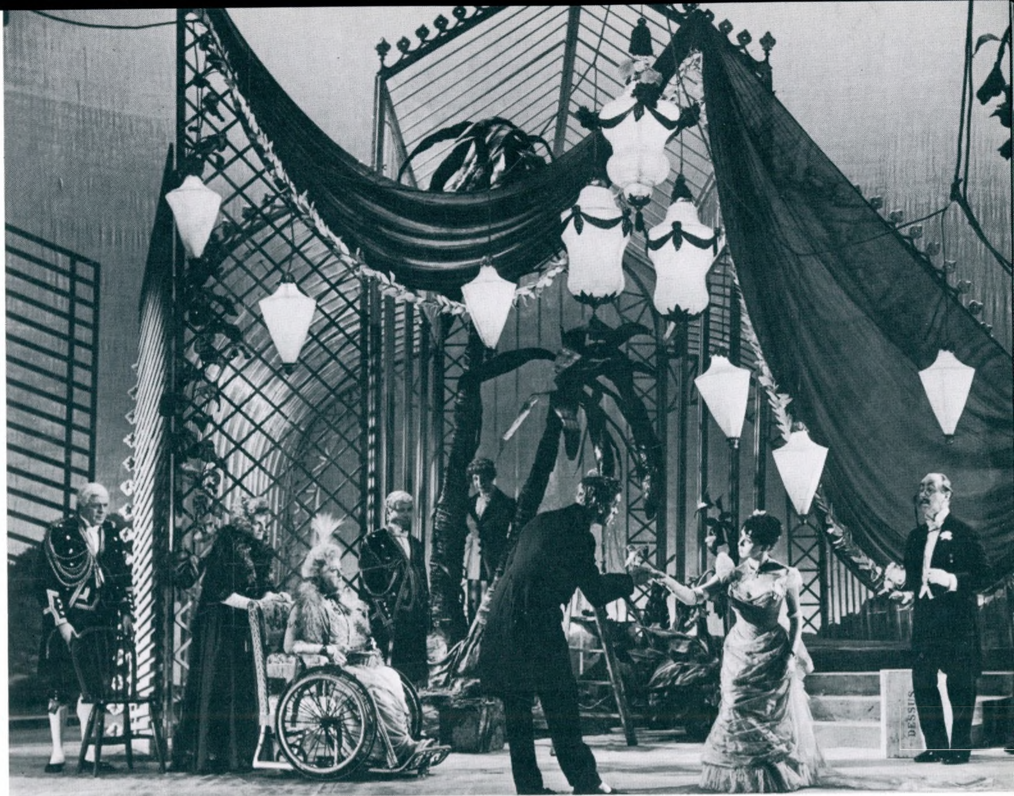
(*Look Back in Anger*) pastatymu. Tuoj pat po karo būta požymių, jog Londono scenoje atsigauna poetinė drama: tai Christopherio Fry *Ši moteris – ne liepsnai* (*The Lady's Not For Burning*) ir *Tamsa gana šviesi* (*The Dark*
Il. 252 *is Light Enough*), pastaroji ilgam įstrigusi į atmintį dėl puikios Edith Evans vaidybos (ši aktorė išgarsėjo Restauracijos laikų komedijoje, Shaw ir Wilde'o dramose). Tačiau Fry dramomis žiūrovai – ypač jaunimas – ne itin žavėjosi, lygiai kaip XX a. 1-ajame dešimtmety sėkmė nusigręžė nuo ne mažiau poetiško Stepheno Phillipso; populiarumo nustojo taip pat lengvoji saloninė komedija bei Pietų Anglijos tartis, užleidusi vietą įvairioms tarmėms bei mažaraščių šnektai. Iš dramaturgų šia jiems iš dangaus nukritusia laisve ypač pasinaudojo Arnoldas Weskeris pjesėje *Virtuvė* (*The Kitchen*), Haroldas Pinteris pjesėje *Sargas* (*The Caretaker*), kurios veiksmas vyksta palėpėje, ir Ann Jellicoe pjesėje *The Knack,* kuri plėtojasi vieno kambario butelyje.

251 (*kairėje*) Peggy Ashcroft su George'u Devine'u 1954 m. Ibseno *Hedos Gabler* (1890) pastatyme Hamersmito „Lyric" teatre.

252 (*dešinėje*) Edith Evans – grafienė Rozmarina Ostenburg Christopherio Fry pjesėje *Tamsa gana šviesi* (*The Dark is Light Enough*) „Aldwych" teatre Londone, 1954 m.







253 *Žiedas aplink mėnulį,* Christopherio Fry išversta Jeano Anouilh'o pjesė *Kvietimas į pilį* (*L'Invitation au château*), Peterio Brooko 1950 m. pastatyta Londono „The Globe" teatre; centre – Paulas Scofieldas ir Claire Bloom, dešinėje scenos pusėje – Margaret Rutherford ir Daphne Newton. Dekoracijos Oliverio Messelo.

Brechto dramose įgyvendintos naujovės bei jo reikalavimas, jog aktorius jokiu būdu nesistengtų „sutapti" su vaizduojamu personažu, – visiškai priešingai, nei diktuoja Stanislavskio metodas, – padėjo išsikristalizuoti naujo stiliaus vaidybai ir režisūrai, kuri ypač įtakingai reiškėsi eksperimentiniuose pokario Rytų Europos teatruose. Anglų teatre Brechto įtaką liudijo ne tik nauji Shakespeare'o pateikimo metodai, bet ir tokie nauji kūriniai kaip Bolto *A Man for all Seasons*, Shafferio *Karališkoji Saulės medžioklė* (*The Royal Hunt of the Sun*), Johno Ardeno *Il. 255* *Paskutinis Amstrongo labanakt* (*Armstrong's Last Goodnight*), taip pat visi Joanos Littlewood spektakliai, sukurti „Theatre Workshop". Šiame eksperimentiniame Ist Endo teatre autoriaus tekstu naudotasi kaip

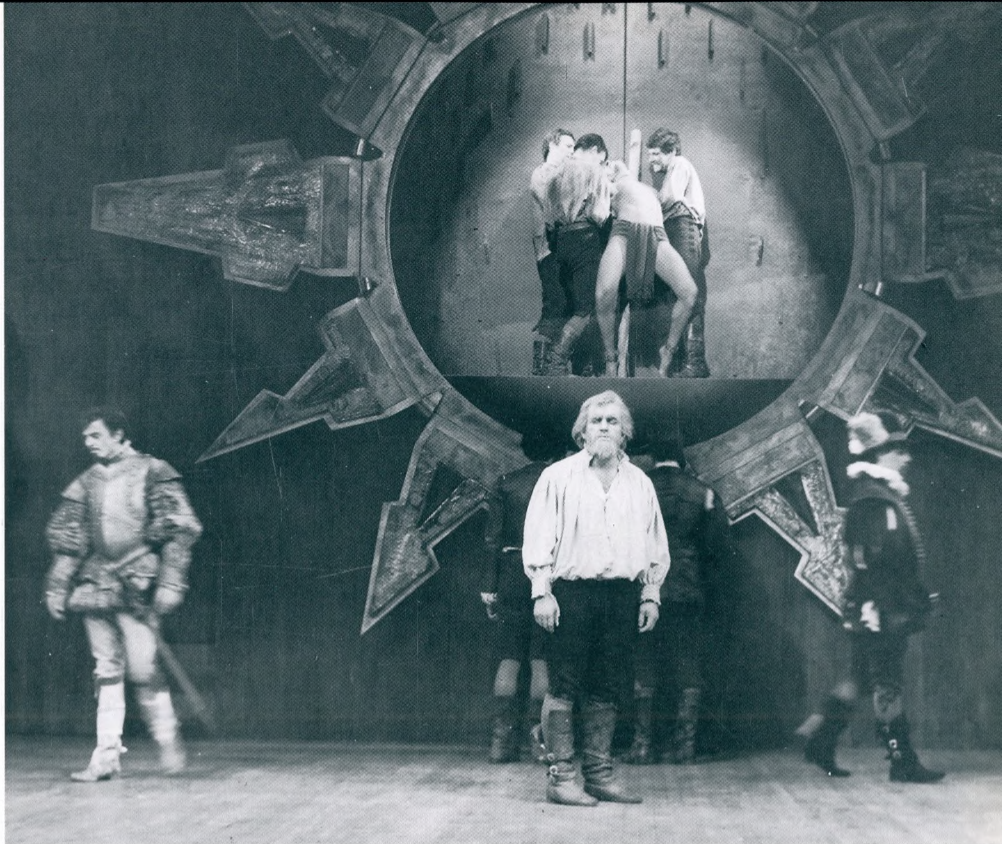
pagrindu nepakartojamoms režisierės improvizacijoms; aktoriams ji primesdavo savą pjesės sampratą. Šitoks metodas pasirodė esąs vaisingas dirbant su moderniais dramaturgijos tekstais kaip *Medaus skonis* (*A Taste of Honey*) bei *Ak, koks šaunus karas!* (*Oh, What a Lovely War!*), bet mažiau tinkamas klasikai.

Panašaus pobūdžio eksperimentai vyko Niujorke, „The Living Theatre" spektakliuose; jį 1951 m. įkūrė Julianas Beckas ir jo žmona Judith Malina. Šio teatro sėkmė buvo permaininga, tačiau jis darė nepama-tuojamą įtaką, ir iki šiol nepamiršti geriausi jo pastatymai – Jacko Gelberio *Ryšininkas* (*The Connection*, 1959), pasakojantis apie narkomaniją, ir Kennetho Browno antimilitarinis *Laivo kalėjimas* (*The Brig*). Finansinių ir kitų sunkumų išstumta tremtin, trupė 7-ąjį dešimtmetį keliavo po Europą, galop grįžo į Ameriką tęsti eksperimentinės veiklos, ypač „judriomis politinėmis manifestacijomis".

Tiek „Theatre Workshop", tiek „The Living Theatre" – tai būdingos mažos grupelės, kurios radosi ir tebesiranda visoje Europoje, JAV ir kai kur Pietų Amerikoje; jos vargiai duria galą su galu, mėgina naujus metodus, pačios kuria tekstus, dirba ten, kur tik sugeba rasti pastogę, net gatvėse ar parkuose. Jų aptiksi rūsiuose, apleistose koplyčiose, sandėliuose ir – kaip

254 Johno Osborno *Atsigręžk rūstybėje* (*Look Back in Anger*) 1956 m. „Royal Court" teatre, Londone; vaidina Kennethas Haighas, Alanas Batesas ir Mary Ure. Nuo šios pjesės pastatymo prasidėjo Alano Bateso (vaidina Klifą Liuisą – sėdi kairėje) sėkminga karjera.





255 Finalinė nukryžiavimo scena iš Peterio Shafferio pjesės *Karališkoji saulės medžioklė* (*The Royal Hunt of the Sun*), kurią Londono „Old Vic" teatre 1964 m. pastatė Nacionalinio teatro trupė; Robertas Stephensas (*viršuje*) – Atahualpa, Colinas Blakely (*apačioje*) – Pizarro.

garsioji „La Mama" trupė – kavinėse; jos vaidina aludėse, vyninėse ir netgi perdirbtame morge, kaip antai Londono Nju Ende. Bendromis pastangomis jos laužo įprastinį teatro pavidalą ir, pasitelkusios improvizaciją bei kolektyvinę kūrybą, vis mažiau priklauso nuo dramaturgų, kuriems, kaip ir savo publikai, siūlo visiškai naują teatro sampratą.

Vis dėlto savaip ir toliau reiškiasi stacionarūs teatrai, nors jų prabanga ir grožis ne visad garantuoja atitinkamo lygio pjeses.

Karo ir po jo įvykusio valstybės padalijimo išvargintoje Vokietijoje vietoj daugelio subombarduotų teatrų radosi nauji puikūs statiniai su pačiais naujausiais įrenginiais; vis dėlto geriausias 6-ojo dešimtmečio

vokiškas pjeses parašė du Šveicarijoje gyvenantys dramaturgai – Maxas Frischas ir Friedrichas Dürrenmattas. Italija kitiems kraštams siūlė Ugo Betti pjeses, o Eduardo de Filippo su broliu Peppino stengėsi palaikyti neapolietiškąją farso vaidybos tradiciją; ir vieno, ir kito autoriaus kūrinius Londono žiūrovai galėjo pamatyti per ten vykstančius Pasaulio teatro sezonus. Vakaruose teigiamai sutiktos keletas rusų dramaturgo Arbuzovo pjesių, ypač *Senasis pasaulis*, nors Sovietų Rusija iškilių dramaturgų nebeišugdė. O Prancūzijoje būta pastangų decentralizuoti ir demokratizuoti teatrą: Jeanas Vilaras įsteigė „Théâtre National Populaire". Šitaip sugriauta amžius trukusi Paryžiaus autokratija, ir vaidybos bei aktorių mokymo centrai ėmė kurtis provincijoje; svarbiausias iš jų – Vilerbano centras, vadovaujamas ikonoklasto Roger Planchono, galiausiai tapo pirmuoju provincijos teatru, gavusiu vyriausybės paramą ir 1971 m., po Vilaro mirties, perėmusiu „Théâtre National Populaire" titulą.

Pokario Prancūzijos teatre dominavo filosofo egzistencialisto Sartre'o ir jo amžininko Anouilh'o kūryba, – pastarojo garsios pjesės palankiai sutiktos visoje Europoje ir Amerikoje. Tačiau svariausia 6-ojo
Il. 256 dešimtmečio pjesė, be abejo, buvo Samuelio Becketto *Belaukiant Godo* (pirmiausia parašyta prancūzų kalba), gyvai pavaizdavusi maniakišką amžininkų susitelkimą į žmogaus vienišumo problemą. Kitos dvi amžiaus dvasios apraiškos taip pat radosi Prancūzijoje, – tai absurdo teatras ir
Il. 258 žiaurumo teatras. Pirmasis, šaknimis siekiąs 1896 m. Jarry *Karaliaus Ūbo* (*Ubu Roi*) pastatymą, buvo grįstas nuostata, esą žmogaus gyvenimas taip stokoja logikos, o kalba – tokia neadekvati bendravimo priemonė, jog vienintelis prieglobstis žmogui lieka juokas, kaip ir parodoma Ionesco pjesėse, pvz., *Plikagalvė dainininkė* ir *Kėdės*. Antroji pakraipa – žiaurumo teatras – išaugo iš Artaud kūrybos. Artaud, kuris mirė išprotėjęs, siekė išvaduoti žmogų iš moralės bei proto varžtų ir leisti jam sugrįžti į pirmykštę nuožmią, brutalios jėgos aplinką. Žiaurumo teatras Europoje tapo labai madingas, o Anglijon oficialiai atkeliavo 1964 m., kai Peteris Brookas „Aldwych" teatre, londoniškėje savo Stratfordo trupės būstinėje, pastatė vokiečių dramaturgo Weisso pjesę *Marato persekiojimas ir nužudymas, parodytas Šarantono ligoninės aktorių trupės, kuriai vadovauja markizas*



256 Samuelio Becketto *Belaukiant Godo,* pirmąkart pastatyta 1953 m. Paryžiuje, o 1955 m. Londone režisuota Peterio Hallo „Arts“ teatre.

de Sade'as, žinomą sutrumpintu pavadinimu *Maratas/Sade'as* (*The Marat/Sade*). Šio epochą formuojančio įvykio poveikis juntamas keliose pjesėse, kurios sukėlė ne mažiau protestų, beje, ir tiek pat neveiksmingų, kaip kadaise Ibseno dramos; paminėtina Edwardo Bondo *Išgelbėtas* (*Saved*) – čia vežimėlyje gulintis kūdikis užmėtomas akmenimis.

Neilgai trukus bręstančios naujos idėjos paskatino imti statyti atviros scenos teatrus, primenančius Elžbietos laikų teatrą; tarp jų buvo Londono „The Mermaid“ teatras, „Barbican“ teatras – Karališkosios Shakespeare'o trupės būstinė Londone, „Chichester Festival“ teatras ir *Il. 262* Stratfordo (Ontario) „Festival“ teatras. Be to, grįžta prie dar

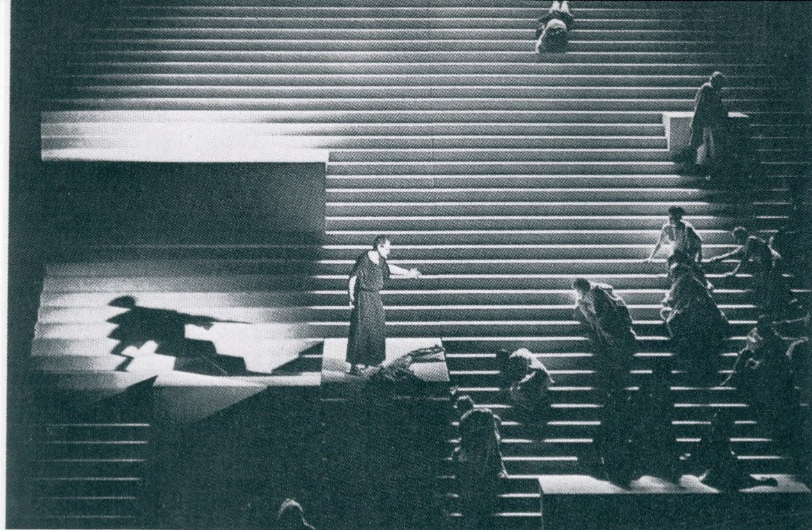
257 Peterio Brooko vadovaujama Karališkoji Shakespeare'o trupė vaidina *Vasarvidžio nakties sapną* (1970). Pastatyme, suaustame iš „šiurkščios cirko magijos, lėlių teatro ir miuzikholo elementų", aktoriai vaidina ant kojūkų ir trapecijų.

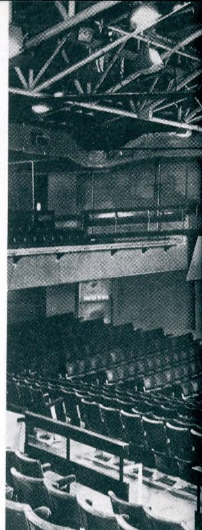
258 Absurdo teatras: Davido Hockney eskizas Alfredo Jarry *Karaliui Ūbui* (*Ubu Roi*), pirmąkart pastatytam 1896 m. Paryžiuje ir atnaujintam 1966 m. „Royal Court" teatre, Londone. Hockney sukūrė tokias dekoracijas ir kostiumus, kad baisingasis Ūbas atsidūrė popmeno peizaže.

259 Spektaklis *in promenade*: Pasaulio sukūrimo scena su Adomu ir Ieva iš *The Mysteries*, trilogijos, kurią iš viduramžių anglų misterijų sudarė Billas Brydenas ir jo trupė. Spektaklis pastatytas Nacionalinio teatro salėje (Cottesloe), Londone 1985 m. Veiksmas vyksta žiūrovų salės viduryje ir tarp žiūrovų.



260 Populiari romano adaptacija scenai: *Nicholas Nickleby*. Nikolas (Rogeris Reesas) sutinka „nuostabųjį kūdikį" ir poną Folerą iš pono Kramlo trupės, – scena iš Karališkosios Shakespeare'o trupės spektaklio „Aldwych" teatre, Londone, 1981 m.; režisieriai Trevoras Nunnas ir Johnas Cairdas.





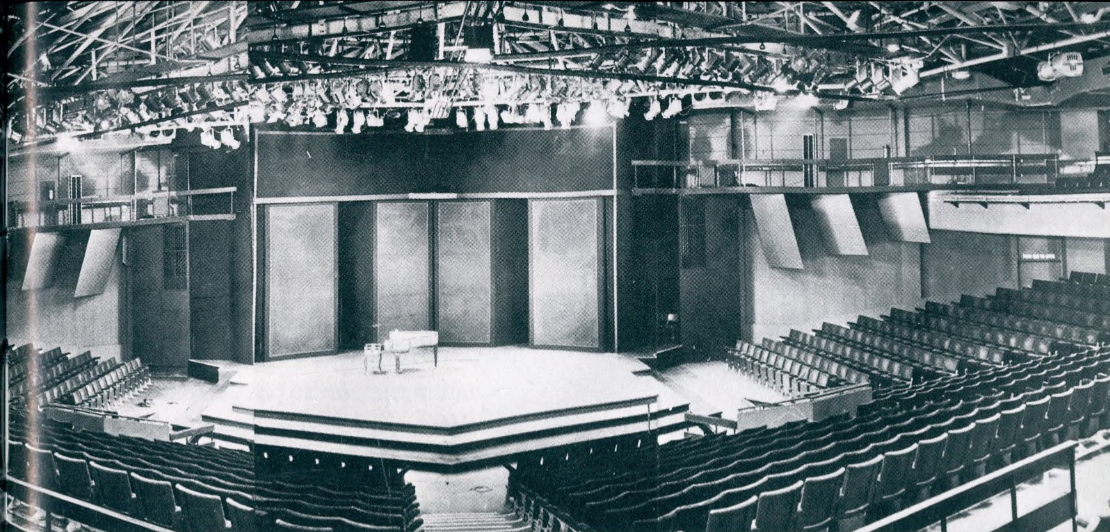
261 Čekų scenografo Josefo Svobodos scenografija Sofoklio *Karaliaus Oidipo* spektakliui Nacionaliniame teatre, Prahoje, 1963 m. 9,15 m pločio vientisi laiptai kyla nuo orkestro duobės dugno per proscenijų iki pat viršaus. Laiptai yra pusiau perregimi, po jais sėdi muzikantai, o muzika sklinda pro laiptuose esančias skylutes.

263 (*priešais*) „Royal Exchange" Mančesteryje, rotondos pavidalo teatras, atidarytas 1976 m. ▶ ir talpinantis 700 žiūrovų. Žiūrovų salę galima pertvarkyti išsikišusios scenos spektakliams.

primityvesnės, apskritos žiūrovų salės. Iš pastarųjų – „Victoria" teatras Stoko prie Trento mieste, kur rampos šviesą išvydo daugelis produktyvaus dramaturgo Alano Ayckbourno dramų, ir įmantriausios šio tipo formos – *Il. 263* „Royal Exchange" teatras Mančesteryje, apibūdintas kaip „skaidriu stiklu apgaubtas modulis, kybąs nuo keturių kolonų".

Amerika taip pat pasistatydino apvalųjį teatrą – „Arena Stage" Vašingtone, o *off-Broadway* ir *off-off-Brodway* teatruose, kurie radosi iš reakcijos prieš besikerojantį pagrindinių teatrų komerciškumą, buvo praktikuojama daugybė neįprastinių teatrinio pateikimo stilių.

Tarp netrukus išgarsėjusių amerikiečių rašytojų buvo Edwardas Albee, *Il. 264* *Kas bijo Virdžinijos Vulf?* (*Who's Afraid of Virginia Woolf*) autorius, Samas Shepardas, produktyvus dramaturgas, pirmiausia imtas statyti *off-Brodway* *Il. 265* teatrų, ir Davidas Mametas, kurio ankstyvųjų pjesių premjeros įvyko Čikagoje, o ne Niujorke, paskui perkeltos ir čia.



262 „Chichester Festival“ teatro, atidaryto 1962 m. vadovaujant Laurence’ui Olivier, interjeras. Aštuoniakampis pastatas turi 1394 sėdimas vietas aplink išsikišusią sceną, ir nė viena vieta nenutolusi nuo jos daugiau kaip 20 m. Daugelis šio teatro vasaros sezono pastatymų vėliau būdavo atkuriami Londone.

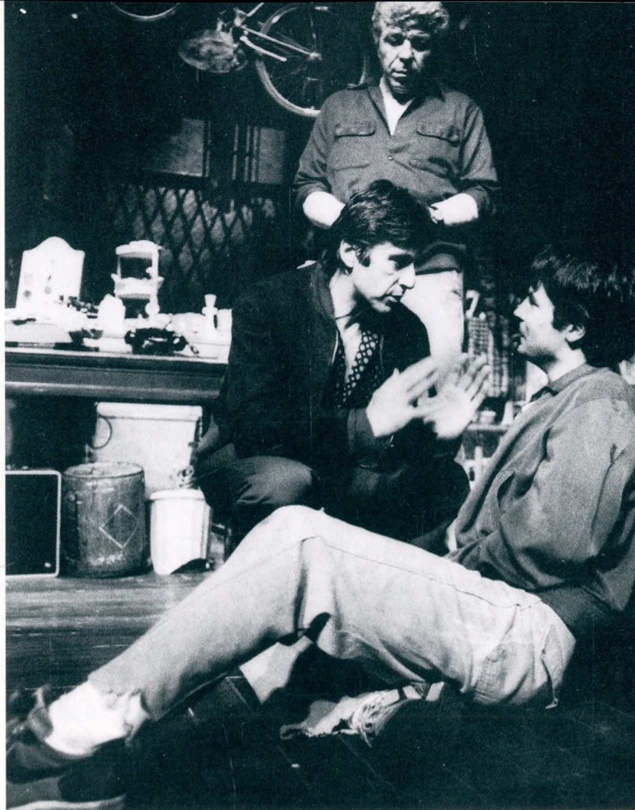
Iš senesniųjų teatrų ne Londone, tebedirbančių nemenkstančiu lygiu ir taip palaikančių pirmiausia Prancūzijoje atsiradusią teatro decentralizaciją, ryškėja Glazgo „Citizens'“, kuriame, vadovaujant Gilesui Havergalui, statomi avangardiniai spektakliai tiek pagal senesnes, tiek pagal naujas pjeses. Amerikoje daugelyje regioninių miestų pastatyti teatrai smarkiai sumažino įtampą Niujorke.

Anglijos teatro gyvenimą iš esmės paveikė vienas 1968 m. įvykis – kelis šimtmečius trukusios cenzūros panaikinimas, kurio pavyko pasiekti po ilgų ir įnirtingų kovų. Dramaturgai visuotinai sveikino jiems suteiktą laisvę prabilti apie kontroversiškus dalykus, ir netrukus tatai pasireiškė viešumą užplūdusia nešvankybe, piktžodžiavimu, nuogybės ir net sodomijos demonstravimu, kaip antai Howardo Bentono pjesėje *Romėnai Britanijoje* (*Romans in Britain*).

7-ajame ir 8-ajame dešimtmety į publikos akiratį įžengė nauja dramaturgų karta; vieni, kaip Edwardas Bondas ir Davidas Hare, tiesiogiai ėmėsi gvildenti dabarties socialinius bei politinius klausimus, kiti, pvz., Alanas Bennettas ir Michaelas Fraynas, kultivavo modernių visuomenės santykių komediją, dar kiti, tokie kaip Peteris Shafferis ir Tomas Stoppardas, sąmojingai ir virtuoziškai dramos kalba svarstė intelektualines



265 (*dešinėje*) Davido Mameto *American Buffalo*, pirmąkart pastatyta1975 m. Čikagoje; čia – „Long Wharf“ teatro gastrolinis pastatymas su Alu Pacino Mokytojo vaidmeny, 1984 m.



264 (*kairėje*) Uta Hagen, George’as Grizzardas ir Arthuras Hillas Edwardo Albee pjesėje *Kas bijo Virdžinijos Vulf?* (*Who’s Afraid of Virginia Woolf?*), pirmąsyk pastatytoje 1962 m. Niujorke, o 1964 m. – taip pat su Uta Hagen – Londone.

266 (*apačioje*) „Negro Ensemble“ trupės nariai scenoje iš Charleso Fullerio *Kareivio pjesės* (*A Soldier’s Play*), pirmąsyk suvaidintos 1981 m. Niujorke, o 1984 m. parodytos Edinburge.

bei kultūrines temas. Interpretuoti šiuos naujus autorius buvo pasirengę daugybė puikių aktorių, vyrų ir moterų, – tai Helen Mirren, Glenda *Il. 267, 268* Jackson, Judi Dench, Diana Rigg, Tomas Courtenay, Ianas Holmas, Ianas McKellenas ir kiti, kurių pernelyg gausus būrys nebetilptų šiose eilutėse.

Panaikinus suvaržymus, staiga imta didžiuliais kiekiais statyti senas pjeses bei naujas lengvąsias komedijas, ypač „miuziklus". Senąją „muzikinę komediją", išsirutuliojusią Jungtinėse Valstijose veikiant Europos lengvajai operai, Londone išpopuliarino George'as Edwardesas, o netrukus pasirodė ir Ivoro Novello bei Noëlo Cowardo linksmi muzikiniai spektakliai. Niujorke šis žanras pasuko rimtesne linkme ir išaugo į vientisą dainos ir šokio reginį, neretai paremtą jau esamu kūriniu. Jame sulydoma gera muzika, stiprus siužetas, puiki choreografija, visa tai apvainikuojama turtinga scenografija bei kostiumais. Šitaip atsirado tokie kūriniai kaip *Oklahoma!* ir *Vestsaido istorija* (*West Side Story*). Londone nepaprasta sėkmė lydėjo Lionelo Barto *Oliveri!* Iš vėlesnių žymių miuziklų minėtini Sondheimo *Trupė* (*Company*) bei *Mažoji nakties*

267 (*kairėje*) Glenda Jackson – Nina Lyds 1984 m. atgaivintame Eugene'o O'Neillo *Strange Interlude*; šis vaidmuo puikiai atitiko jos stiprią dramatinę asmenybę.

268 (*dešinėje*) Diana Rigg vaidina Dorotę scenoje iš Tomo Stoppardo *Jumpers*, veiksmas vyksta universiteto teritorijoje; pjesė pirmąkart pastatyta 1972 m. Nacionalinio teatro trupės Londono „Old Vic" teatre, panaudojant sukamąją sceną; spektaklio režisierius – Peteris Woodas.







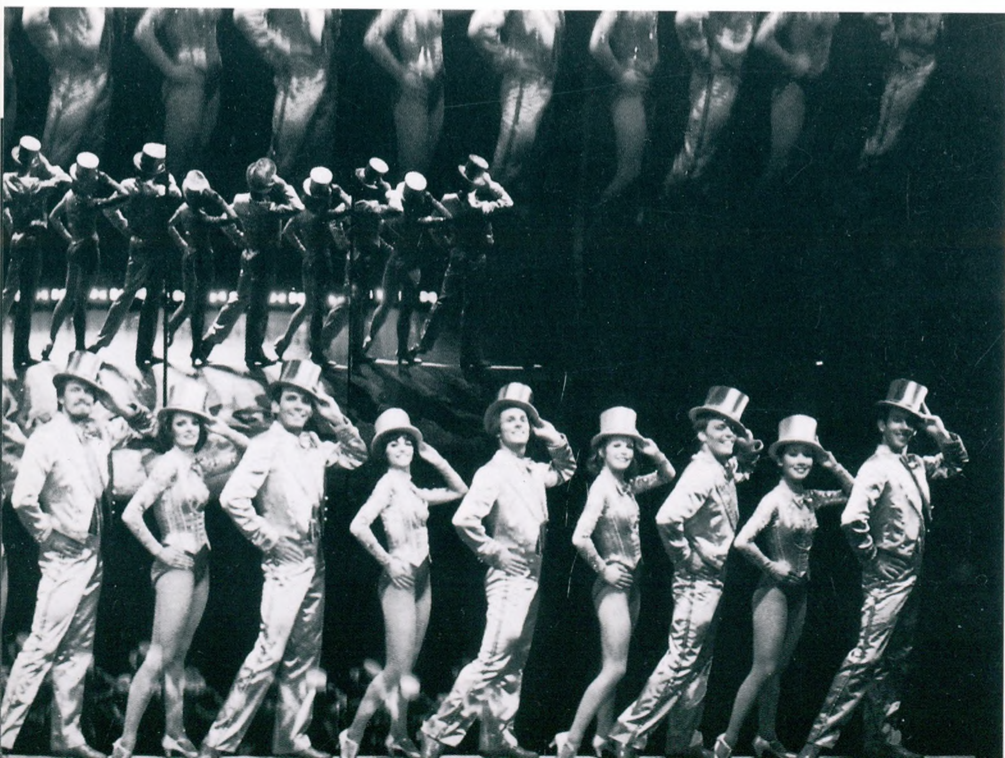
269 Ascoto (žirgų lenktynių) scena iš miuziklo *Mano puikioji ledi* (*My Fair Lady*), sukurto Shaw *Pigmaliono* pagrindu ir iš šio žanro kūrinių bemaž nepranokto populiarumu. Eilės Alano Jay Lernerio, muzika Fredericko Loewe; spektaklis pastatytas Marko Hellingerio teatre, Niujorke, 1956 m. ir „Drury Lane" teatre 1958 m. Kostiumų dailininkas – Cecilas Beatonas, scenografas – Oliveris Smithas.

muzika (*Little Night Music*) ir Marvino Hamlischo *Choristai* (*A Chorus Line*). Anglų kompozitoriaus Andrew Lloyd-Webberio plunksnai priklauso *Jėzus Kristus – superžvaigždė* (*Jesus Christ Superstar*), *Evita* (pagal Timo Rice'o eiles), *Katės* (*Cats*, pagal T. S. Elioto eiles) ir *Žvaigždžių ekspresas* (*Starlight Express*). *Il. 270*

Antrojoje XX a. pusėje teatre visur įvyko įdomių poslinkių. Minėtina tai, kad Amerikoje įsikūrė keletas vien juodaodžių trupių, viena iš jų – „Negro Ensemble Company", įkurta statyti juodųjų rašytojų pjeses; naujas reiškinys buvo ir Moterų išsivadavimo sąjūdžio paakintas vien moteriškų trupių kūrimasis, – Amerikoje ir kiek mažesniu mastu Anglijoje jos siekia ne tik statyti moterų autorių dramas, bet ir suteikti moterims kuo platesnes galimybes visose profesionaliojo teatro veiklos srityse; vis daugiau randasi teatrų bendruomenių (*Community*), kolektyvinių teatrų (*Collective theatres*) – joms būdingas primityvesnis sceninis pateikimas, grupinė režisūra

bei improvizavimas; kai kuriose šalyse valstybė sutinka subsidijuoti teatrą; ir galiausiai – kuriami nauji teatrai netikėtose vietose, išsiugdantys naują žiūrovų auditoriją. Taip priešinamasi kino ir užvis labiau televizijos galiai pavilioti geriausius aktorius bei rašytojus ir šitaip skurdinti gyvąjį teatrą; teatro sklaidą trikdo ir kai kuriose šalyse ribojama tiek aktorių, tiek dramaturgų raiškos laisvė. Vis dėlto, nepaisant visų šių aplinkybių, nekyla abejonių dėl to, kad teatras, tasai „pasakų luošys", kaip kažkas praminė, taip dažnai merdintis, vis dėlto niekada nemiręs, gyvuos toliau, atspindėdamas socialinę bendruomenę, davusią jam gyvybę, ir teikdamas tai bendruomenei peno.

270 *Choristai* (*A Chorus Line*), 1975 m. sukurtas Marvino Hamlischo miuziklas; režisierius ir scenografas Michaelas Bennettas. Spektaklis tapo ilgiausiai nenueinančiu nuo scenos Brodvėjaus istorijoje. Scenoje matome išsirikiavusius choristus, sėkmingai įveikusius perklausos atranką, po to, kai jie, taip pat ir kiti, kuriems nepasisekė, pokalbyje su režisieriumi pasipasakojo kai ką iš savo praeities.



Šiuolaikinis teatras

Enoch Brater

Vienas iš šaltinių, teikiančių šiuolaikiniam teatrui stiprybę, tai jo gebėjimas atsinaujinti, veikiant dinamiškiems tarptautiniams ir tarpkultūriniams sąlyčiams. Peterio Brooko režisuota *Mahabharata* – *Il. 272* devynias valandas trunkanti trijų dalių pjesė, kurią Jeanas Claude'as Carrière'as grindė klasikiniu indų epu, – pavergė žiūrovus visoje Europoje, tapo iškiliausiu 1987–1988 m. sezono teatriniu įvykiu ir Šiaurės Amerikoje. Tokiuose darbuose kaip *Paukščių susirinkimas* (*The Conference of the Birds*) ir Ikai (*The Ik*) Paryžiaus tarptautiniame teatrinės kūrybos centre (Le Centre International de Créations Théâtrales) Brookas darė mito ir ritualo sceninio vaizdavimo eksperimentus, mėgindamas teatro kalba perteikti pasaulius, įsivaizduojamus visiškai nevakarietiškai. Svarbiausias šių eksperimentų rezultatas buvo ne perimtos teatro formos bei vaidybos technika, bet vaisingos tarpkultūrinės įtakos, ypač turint galvoje tai, kad Brooko režisūros stilius priklauso nuo trupės – įvairiatautės, įvairiarasės ir skirtingų etninių šaknų – kultūrinės raiškos bei pasirengimo.

Toks mastų išsiplėtimas lėmė nepaprastą paties teatro galimybių sumišimą. Japonijoje Kioto NOHO teatro trupė Samuelio Becketto pjesių *Il. 271* pastatymuose sulydė *kyōgen* ir eksperimentinio teatro elementus; o štai 1996 m. Tel Avivo teatras „Habima", įsteigtas 1917 m. aktorių, paties Stanislavskio išugdytų natūralistiniu stiliumi Maskvos dailės teatre, pirmąkart savo iškilioje istorijoje pristatė visuomenei naują kūrinį, parašytą ir suvaidintą moderniąja hebrajų kalba, No ir kabuki tradicijų interpretaciją. Paryžiuje Ariane Mnouchkine su „Théâtre du Soleil" trupe *Il. 273* įtaigiai pastatė *Les Atrides**, keturių dramų dešimt valandų trunkantį graikų

* *Atreidai* – tai kitas Aischilo Orestėjos pavadinimas. (Vert. past.)



271 NOHO teatro trupė iš Kioto, Japonija, stato Becketto dramaturgiją, sulydydama *kyōgen* ir eksperimentinio teatro elementus. Aktoriai Akira Shigeyama (dešinėje) ir Yasushi Maruishi 1987 m. Jonaso Salzo *Theatre I* spektaklyje.

272 Peterio Brooko *Mahabharatoje*, pastatytoje 1985 m. Avinjono festivaliui, dalyvavo tarptautinis aktorių ansamblis. Derinanti tiek Rytų, tiek Vakarų teatro stilius, ši indų mitologijos adaptacija sėkmingai apkeliavo pasaulį.

tragedijų ciklą, kuriame aktoriai vilkėjo išmoningus apeiginius azijietiškus kostiumus, scenos darbininkai elgėsi kaip kabuki teatre, o choro choreografija imitavo Pietų Indijos Kathalaki šokio dramas. Jeano Jacques'o Lemêtre'o sukurtą spektaklio muziką atliko daugiau kaip 140 egzotiškų instrumentų, čia buvo jungiamos rytietiškos improvizacijos, kabuki mušamieji ir moderni vakarietiška muzika. Trupės vaidybai, ugningai, didingai ir tikrai ne intravertiškai, būdinga klasikinės prancūzų mokyklos maniera, nors Mnouchkine tarptautinė trupė ir nebuvo šios tradicijos tęsėja.

Simonas McBurney, Londone įkurtos trupės „Théâtre de Complicité" meno vadovas, maištaudamas prieš, jo žodžiais tariant, „priimtos tarties* anglų teatrą", kurdamas tokius originalius scenos kūrinius kaip *Trys Liuci Šabrol gyvenimai* (*The Three Lives of Lucie Chabrol*) ir *Krokodilų gatvė* (*The Street of Crocodiles*), irgi panašiai rėmėsi įvairialype savo daugiatautės trupės patirtim. Jacques'o Le Coqo teorija ir praktika grįstus metodus taikančios „Complicité" trupės repeticijos yra poetinės vizijos stiliaus – šis stilius būdingas Josephui Chaikinui. Pastarojo veiklą, plėtojant judesio ir balso galimybes Niujorko „Open" teatre, 7-ąjį ir 8-ąjį

* *Received pronunciation* – išsilavinusių ir aukštųjų sluoksnių britų, ypač Oksfordo ir Kembridžo absolventų vartojama anglų kalbos atmaina. (Vert. past.)

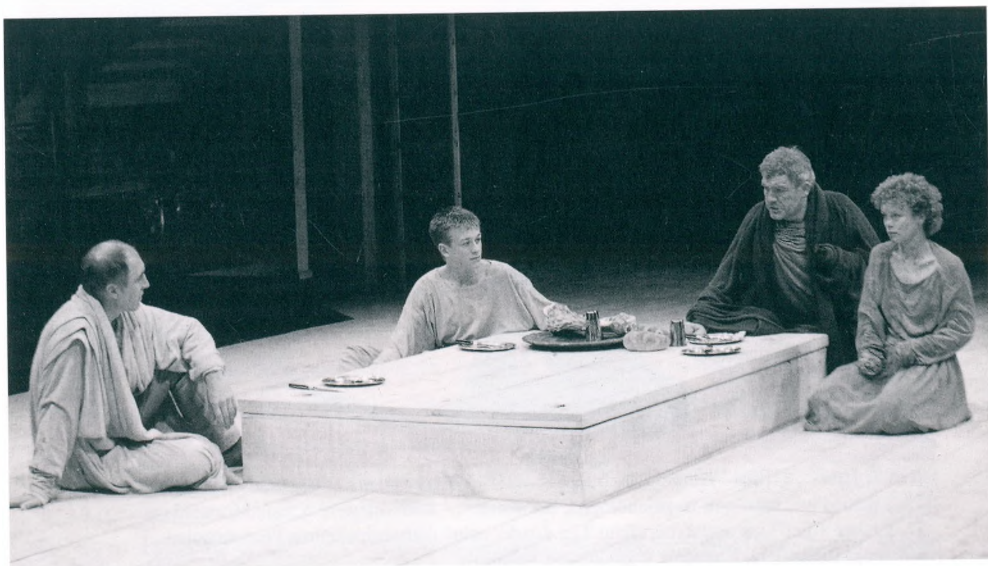


273 „Teatras turi vaizduoti ne psichologiją, bet aistras“, – sako režisierė Ariane Mnouchkine. „Théâtre du Soleil“ jos pastatytas ciklas *Les Atrides* pelnė platų pripažinimą Prancūzijoje, Didžiojoje Britanijoje, Kanadoje ir Jungtinėse Valstijose.

dešimtmečiais vainikavo tokie žymūs pastatymai kaip *The Serpent*, *Terminal* ir *The Mutation Show*.

Laboratorinio teatro – kurio *raison d'être* atsekama didelį atgarsį turėjusiame Jerzy Grotowskio manifeste *Skurdaus teatro link* (*Towards a Poor Theatre*), – spontaniškumas ir orientacija į analizę darsyk patvirtina, kad moderniojo teatro režisierius turi būti kiekvieno vaidybinio renginio svarbiausia organizuojančia sąmone. Šiuolaikinis teatras tikra to žodžio prasme yra režisieriaus teatras, tad pastaruoju metu kalbame apie Ingmaro Bergmano *Hedą Gabler*, Peterio Steino *Homburgo princą*, Giorgio
Il. 274 Strehlerio *Motušę Kuraž*, Deborah Warner *Titą Androniką*, Jurijaus
Il. 276 Liubimovo *Hamletą*, Georgo Tabori *Belaukiant Godo*, Stepheno Daldry
Il. 275 *Machinal* ar Peterio Brooko *Karalių Lyrą*. Kvestionuojantis įprastą draminį tekstą ar formuojantis naują medžiagą, besirandančią iš kolektyvinės veiklos, šis naujasis režisieriaus teatras gali būti tiek išvaduojantis, tiek autokratiškas, nelygu vaidinančio ansamblio dinamiškumas.

Tradiciškai režisūrinį teatrą siejame su iškiliosiomis Europos trupėmis,



274 Režisierė Deborah Warner 1987 m. pastatė *Titą Androniką* su Karališkąja Shakespeare'o trupe. Iš kairės į dešinę: Donaldas Sumpteris – Markus, Jeremy Gilley – Jaunasis Liucijus, Brianas Coxas – Titas ir Sonia Ritter – Lavinija „Swan" teatre Stratforde prie Eivono.

275 Fiona Shaw suvaidino pagrindinį vaidmenį 1993 m. *Machinal* pastatyme Nacionaliniame teatre, Londone. „Kietą" Sophie Treadwell 1928 m. parašytos pjesės interpretaciją, kurią sukūrė režisierius Stephenas Daldry, Janas MacNeilas papildė sunkia metaline scenografija.

276 *Hamletas* Maskvos „Tagankos" teatre, Jurijaus Liubimovo pastatytas rusų kalba. 1989 m. režisierius pastatė šią tragediją anglų kalba Leicesterio „Haymarket" teatre Didžiojoje Britanijoje.





tačiau Jungtinėse Valstijose teatrinis gyvenimas irgi sukosi apie kelias lygiagrečias ašis. Richardo Foremano „Ontological-Hysterical" teatras, Elizabeth LeCompte darbas su „Wooster" trupe, JoaAnne Akalaitis ar Lee Breuerio režisūriniai darbai „Mabou Mines" ir Roberto Wilsono teatruose taip pat pastato režisierių į sceninio vyksmo centrą.

Amerikiečių režisieriai itin drąsiai pasitelkė naują teatro technologiją, kurdami unikalius ir plataus užmojo draminius vaizdus. *Route 1 & 9* spektaklyje „Wooster" trupė panaudojo televizijos ekraną, kuriame buvo rodomas įprastinis *Mūsų miestelio pastatymas*, sudaręs dramatinį kontrapunktą gyvam, nors ir disonansiškam vyksmui scenoje. Šitokioje nenuspėjamoje aplinkoje senas Thorntono Wilderio kaštonas atrodė keistai jaudinantis. Lygiai taip skambėjo ir iš Čechovo parinktos kalbos, skaitomos pasiligojusio Rono Vawterio, panašiai projektuojamos neapibrėžtuose spektaklio erdvės paribiuose „Wooster" trupės 1992 m. pastatytoje *Žuvies istorijoje*. Net režisuodama šiai trupei kanoniškesnę medžiagą, LeCompte vartoja elektroninę teatro kalbą. 1997 m. Niujorke

277 Michailo Bulgakovo *Meistro ir Margaritos* sceninė interpretacija, Maskvos „Tagankos“ teatre režisuota Jurijaus Liubimovo.

278 „Wooster“ trupės *House Lights* pastatymas (1997), vaidina Kate Valk ir Roy Fraudree. Įkurtas Niujorke, šis kolektyvas garsus savo laisvomis adaptacijomis, tarpkultūriniais sąlyčiais ir televizijos ekranų naudojimu.

279 Philipas Glassas parašė muziką Roberto Wilsono 1976 m. spektakliui *Einsteinas paplūdimy*, kuris buvo rodomas Avinjono festivalyje, „Deutsches Spielhaus“ salėje Hamburge, „Metripolitan Opera House“ Niujorke ir Venecijos bienalėje.



statydama *Gauruotą beždžionę* su Willemu Dafoe, ji panaudojo sunkių metalo konstrukcijų scenovaizdį, dvylika tonų garso aparatūros bei netradicinį apšvietimą ir tokiu būdu išgavo perdėm ekspresionistinę scenos atmosferą, atliepiančią 1921 m. Eugene'o O'Neillo pjesės toną bei nuotaiką.

Vis dėlto nė vienas amerikiečių režisierius nebuvo taip beatodairiškai susižavėjęs teatro technologija kaip Robertas Wilsonas. Jo judrių vaizdų teatras – tai milžiniškos mašinerijos, stambių dekoracijų, įmantraus rekvizito, gigantiškų scenovaizdžių, atonaliosios muzikos, barokinių kostiumų ir sudėtingo apšvietimo vilkstinė, kurioje visa pajungta griežtam formalistiniam stazės, judrumo ir tylos piešiniui. Dažnai lyginamas su Richardu Wagneriu, Wilsonas „maksimalistiniam" savo scenos menui imlesnę žiūrovų publiką surado ne Jungtinėse Valstijose, o Šiaurės
Il. 279 Europoje, ypač Vokietijoje, nors jo *Einsteinas paplūdimy* (*Einstein on the Beach*) pagal Philipo Glasso muziką, 1976 m. pastatytas Niujorko „Metropolitan Opera House", tapo tikra teatro sensacija. Griežtos režisieriaus akies sergstimi, išpuoselėti ir įspūdingi jo spektakliai *Time Rocker, A Letter for Queen Victoria, Deafman Glance, The Life and Times of Joseph Stalin* bei atskiros dalys iš the *CIVIL warS* apkeliavo viso pasaulio teatro centrus ir pelnė tarptautinį pripažinimą. Tradiciškesni dramaturgai Marguerite Duras ir Beckettas naująją teatro technologiją ir mechanines priemones naudojo ne taip agresyviai, bet ne mažiau įtaigiai. Scenos erdvę prilyginę žmogaus sąmonės erdvei, abu šie dramaturgai mėgino, pasitelkę iš anksto į elektroninę magnetinę juostą įrašytą balsą „už kadro", prikelti vidinius, aukštesniuosius pasaulius, išeinančius anapus scenoje vaizduojamo pasaulio. Ypač 8-ojo ir 9-ojo dešimtmečio didžiuosiuose kūriniuose Beckettas gyvajam teatrui pritaikė griežtą juodą ir baltą vaizdą, kurį anksčiau buvo preciziškai ištobulinęs televizijos pjesėse. *Lopšinėje* (*Rockaby*) ir *Žingsniuose* (*Footfalls*) išplėtotos žmogaus balso galimybės bei moduliacijos; šie spektakliai grįsti autoriaus radijo dramos pažinimu ir šios srities patirtimi.

Varžydamasis su tokiomis populiariomis pramogų formomis kaip kinas, videofilmai ir televizija, teatras XX a. pabaigoje buvo priverstas atsigręžti



280 Caryl Churchill *Top Girls* spektaklio, režisuoto Maxo Stafford-Clarko, premjera įvyko 1982 m. rugpjūčio 28 d. Londono „Royal Court" teatre. Čia matome Lindsay Duncan, Carole Hayman ir Gwen Taylor iš trupės, kurioje taip pat vaidino Deborah Findlay, Selina Cadell ir Lesley Manville'is. Pjesė „Royal Court" teatre atnaujinta 1991 m.

į save ir komercinėje mechaninio vaizdavimo epochoje mėginti iš naujo atrasti savo unikalumą. Tačiau teatrui vis tiek turėjo įtakos kintanti žiūrovų auditorija ir jo vaizduojamos visuomenės reikalavimai. Ypač giliai teatro kūrėjų gretas ir aplinkybes paveikė moterų sąjūdis. Pirmasis iš daugybės buvo išgirstas Caryl Churchill, vienos iškiliausių britų dramaturgių, balsas. Išgarsinęs ją spektaklis *Devintas debesis* (*Cloud Nine*) radosi kaip eksperimentinis „Joint Stock Company" trupės pastatymas. Gvildenanti kintančią jėgos politiką, politiką, paremtą giminės, rasės, seksualumo ir britų kolonijinės politikos paternalizmo klausimais, pjesė aprėpia per šimtą metų: nuo Viktorijos laikų Anglijos iki XX a. 8-ojo dešimtmečio Londono. Tačiau laikas čia traktuojamas laisvai, ir Churchill vaizduojamiems veikėjams praeina tik dvidešimt penkeri metai. Panašiai tikrovės ribas peržengia *Top Girls*: čia už pietų stalo autorė susodina „didžias" moteris iš tikros ir fikcinės praeities: popiežę Joaną*, kantriąją Griseldą**, kvailutę Grėtę (iš Breughelio paveikslo) ir XIII a. japonę kurtizanę Nijo. Visa kita, galima sakyti, istorija, bet tai „jos istorija", iš esmės perrašoma pjesės sceninio vyksmo metu. Šiuose kūriniuose Churchill išreikštas požiūris, kurį puolė ginti žymiausios kritikės feministės abipus Atlanto, padėjo žiūrovui įsigilinti į moterų dramą, šioms

Il. 280

* Pasak XIII a. legendos, anglė, gyvenusi Romoje ir apsimetinėjusi vyru, po popiežiaus Leono IV mirties (855 m.) apgaule gavo popiežiaus tiarą ir dvejus metus ėjo šias pareigas. (Vert. past.)

** Herojė iš Thomo Dekkerio, Henry Chettle'o ir Williamo Hanghtono pjesės *Nuotaikinga komedija apie kantriąją Griselę* (*The Pleasant Comedy of Patient Grissel*, 1603). Jos istorija perimta iš Chaucerio *Kenterberio pasakojimų*, o pastarojo savo ruožtu – iš Boccaccio. (Vert. past.)

skinantis kelią iš objekto į subjekto padėtį. Tą temą naujose pjesėse Londono scenoje taip pat gvildeno Maureen Duffy, Sarah Daniels, Louise Page, Nell Dunn ir Sharman MacDonald. Dramose *Piaf*, *Queen Christina*, *Camille* ir *Marlene* Pam Gems domėjosi, kaip garsieji romantiniai prototipai prisideda prie seksualinių stereotipų įtvirtinimo, autorė atkasinėja senuosius mitus ir persodina juos į mūsų laikų dirvą. „Teatro kultūra Anglijoje nepaprastai puiki, – sako dramaturgė Gloria Parkinson, – bet tai vaikinų kultūra.“ Vis dėlto tokių iškilių ir išmoningų režisierių kaip Kate Mitchell, Sarah Pia Anderson ir Deborah Warner rankose toji kultūra pamažu kinta.

Pliuralistinėje Jungtinių Amerikos Valstijų visuomenėje teatro pavidalą pakeitė ne tik moterų sąjūdis, nors ir šios srities dramaturgijos spektras apima didžiulę kūrinių įvairovę nuo Maria Irene Fornes dramos su politiniu pamušalu iki Wendy Wasserstein Brodvėjui siūlomų prekių. Juodojo meno sąjūdžio pradžia ir Harlemo renesanso palikimas liudija tai, kad formuojasi mažumų drama. Tačiau afrikinės Amerikos drama galutinai įsitvirtino platesnėje Amerikos teatro sąmonėje tik sulig lakia Edo Bullinso ir LeRoi Joneso (Amiri Baraka) kūryba. Vargu ar gali būti nustumta į šoną dramaturgija, aprėpianti tokias įvairias pjeses kaip Lorraine Hansberry asimiliacionistinę *Razinos saulėje* (vėliau virtusi Brodvėjaus miuziklu *Razina*) ir Adrienne Kennedy įžvalgius kūrinius *Funnyhouse of a Negro* ir *A Movie Star Has to Star in Black and White*, taip pat Ntozake Shange triumfališką „choreografinę poemą“ *For colored girls who have considered suicide/when the rainbow is enuf* ir epinio spektro bei intensyvumo Suzan Lori Parks dramas *Imperceptible Mutabilities in the Tird Kindom* ir *The America Play*. Tačiau Amerikos scenai didžiausią išliekamąją reikšmę turėjo ne novatoriškesnės Amerikos afrikiečių dramaturgų pjesės, bet iš esmės realistinis teatras – tokie senamadiški kūriniai kaip Augusto Wilsono *Ma Rainey's Black Bottom*, *Joe Turner's Come and Gone* ir *The Piano Lesson*.

1988 m. režisierius Johnas Dexteris Brodvėjuje pastatė elegantišką
Il. 281 spektaklį *Mesjė Baterflai* (*M. Butterfly*) su Eiko Ishioka scenografija ir



281 Anthony Hopkinsas – René Gallimard'as pjesėje *Mesjė Baterflai*, Londonas, 1989 m. Originalųjį pastatymą Niujorke 1988 m. režisavo Johnas Dexteris, vaidino Johnas Lithgow ir B. D. Wong. Spektaklis, apipavidalintas Eiko Ishioka, buvo apdovanotas Tony premija.

kostiumais. Davido Henry Hwango pjesė įtaigiai derino kultūrų sankirtas. Drama, paremta tikra istorija apie prancūzo diplomato ir Pekino operos žvaigždės, moterim persirengusio vyro, meilę, savo laikams būdinga maniera varijavo madam Baterflai mitą. Šio mito sceninė istorija prasideda 1900 m. Niujorke, kai Davidas Belasco perdirbo į vienaveiksmę pjesę

Johno Lutherio Longo apsakymą, o Puccini tą pjesę pavertė garsiąja opera. Nors Hwango pjesė kaitino publiką gyvu apgaulės ir geismo kupinu siužetu apie iliuziją ir tikrovę, išgyvenamu labai asmeniškoje plotmėje, kita vertus, *Mesjė Baterflai* atskleidė, kokia kvailystė yra tai, kad vyriški Vakarai dominuoja prieš absurdiškai fetišizuotus ir feminizuotus Rytus, kad tie Rytai mitologizuojami. Ir nors ši pjesė toli gražu ne taip raiškiai perteikia azijietišką Amerikos patirtį kaip Philipo Kano Gotarda drama *Yankee Dawg You Die*, nepaprastai teatrališkas Hwango reginys tvirtai apibrėžė azijietiškos Amerikos dramos kontūrus. Luiso Valdezo veikla „El Teatro Campesino" sulaukė panašių pagyrimų už tai, kad atkreipė dėmesį į meksikiečių kilmės amerikiečių (*Chicano*) dramą. Šios, taip pat ir nepaprastą pasisekimą turėjusi Dee Brown pjesė *Bury My Heart at Wounded Knee* pelnė naujų žiūrovų Amerikos senbuvių dramai.

Bet kokioje rimtesnėje šiuolaikinio teatro apžvalgoje, žinoma, būtų neįmanoma nepaminėti svaraus gėjų ir lesbiečių dramos indėlio. Kartais siejamas su tokiais kolektyvais kaip „Gay Sweatshop" Londone ar tokiais centrais kaip „The WOW Café" Manhetene, kur buvo pagrindinė radikaliosios grupės „Split Britches" bazė, gėjų ir lesbiečių teatras taip pat paleido į gyvenimą virtinę naujų įstabių pjesių. *The Boys in the Band*, pjesė, atvirai kelianti tokias socialines bei psichologines problemas, kurias modernusis teatras ignoravo ar geriausiu atveju įvardijo tik užuominomis, gvildeno grupės gėjų, susirinkusių švęsti draugo gimtadienio, tarpusavio santykius. Ji tapo manifestu sąjūdžio, nebenusiteikusio ilgiau taikstytis su menkinamu požiūriu. Paskui Marto Crowley 1967 m. pjesę radosi gausybė variacijų ta pačia tema, iš jų Terrence'o McNally sentimentali *Love! Valour! Compassion!* (1994). Jau nuo 1979 m., kai Martinas Shermanas pjesėje *Bent* nejaukiai palygino homoseksualų persekiojimą su Holokaustu ir nacių mirties stovyklomis, buvo justi vis stiprėjanti gėjų teatro politizacijos tendencija. Tačiau tik pasirodžius Tony Kushnerio *Angelams Amerikoje* (*Angels in America*), ši teatro kryptis pasiekė visišką politinę brandą ir įgijo dramatinį svorį. Su paantrašte *A Gay Fantasia on National Themes* ir iš pradžių pateikta dviem dalimis *Millennium*
Il. 282 *Approaches* (1991) ir *Perestroika* (1992), pjesė savo epinį užmojį



282 Režisuotas Declano Donnellano ir apipavidalintas Nicko Ormerodo, *Angelų Amerikoje* pastatymas Nacionaliniame teatre buvo sykiu intymus ir epiškas. Antrojoje dalyje, *Perestroika*, Nancy Cranc vaidino Angelą, o Stephenas Dillane'as – priorą Valterį; čia ir matome pastarąją dalį, pastatytą mažajame „Cottesloe" teatre 1993 m.

realizuoja įrėmindama homoseksualios meilės istoriją plačiame istoriniame politinės korupcijos ir religinės ekstazės kontekste, aprėpiančiame sparčiai kintantį Amerikos gyvenimo vaizdą. Kushneris savo žiūrovams primena, kad Amerikoje gyvena ne angelai, o tik trapios žmogiškos būtybės. *Angelai Amerikoje* prabilo į plačios tarptautinės publikos jausmus ir sulaukė ryškių pastatymų Los Andžele, Londone, Avinjone, Frankfurte, Tel Avive, Niujorke ir Madride.

Performanso menas, itin stilizuotas XX a. pabaigos reiškinys, nuolatos reikalauja iš žiūrovo iš naujo apsibrėžti paties teatro akto supratimą. Iškilios šios teatro formos figūros Karen Finley ir Rachel Rossenthal *Il. 283*



283 Karen Finley 1997 m. atliko savo originalų kūrinį *The American Chestnut*. Performanso menininkė Jungtinėse Valstijose žinoma ir dėl to, kad metė iššūkį dešiniesiems dėl šeimininkavimo su „National Endowment for the Arts" fondo lėšomis.

284 Pina Bausch parodė savo spektaklį *Palermo Palermo* 1991 m. Bruklino muzikos akademijoje Niujorke per „Next Wave" festivalį, kuriame jos garsusis *tanztheater* dalyvauja beveik kasmet.





285 Dario Fo repetuoja su Alanu Cummingu spektaklį *Accidental Death of a Terrorist* Londono Nacionaliniame teatre, 1990 m. rugsėjis. Šis italų režisierius 1997 m. apdovanotas Nobelio literatūrine premija.

įvaldo naujas vaidybos erdves, scenovaizdį paversdamos savo kūnų peizažu. Čia „performatyvumas“ tampa esmingesnis kūno kinetikai ir jos tyrinėjimui negu tradiciškai suvokiamame draminiame mene. Dėl taip krypstančios raidos teatrologai pradėjo kalbėti jau nebe apie „teatrą“, bet apie „teatriškumą“, keldami nemažą apmaudą labiau klasikiniais metodais išugdytiems (ir skeptiškesniems) teatralams. Štai Laurie Anderson puikiai išnaudoja elektroninę technologiją performanso, kuris



sintetina stiprų garsą, triukšmą ir jos pačios itin žmogišką balsą, orkestruotei; plačiame proscenijuje visu rekvizitu manipuliuoja pati Anderson, dabar jau regima tablo, paklūstančiame, regis, visiškai despotiškiems modernaus šviesos pulto įgeidžiams. Kitas žymus performanso atstovas, Spaldingas Gray, pradėjęs teatrinę veiklą eksperimentinėje „Wooster“ trupėje, atlieka maniakiškus, o retsykiais ir monotoniškus autobiografinius monologus šykščiai paįvairintame scenovaizdyje. Vienintelis jo antagonistas tėra mikrofonas; įtaikavimas sau klestėte klesti.

Šiuolaikinio teatro apeigos ir ritualai gali būti nepaprastai įvairūs, kaip liudija, pavyzdžiui, Pinos Bausch garsiojo *tanztheater* naratyvioji choreografija arba naujosios bangos *Le Cirque du Soleil* akrobatika. Platus ir politinio teatro spektras nuo pionieriškos Joan Holden veiklos su San Francisko pantomimos trupe iki teatro ir valstybinio terorizmo sulyginimo Argentinos rašytojos Griseldos Gambaro pjesėse, taip pat iki Dario Fo ir Franca Rame *commedia dell'arte* technikos. Tuo pat metu gausiai kuriami muzikiniai spektakliai ir toliau sutraukia visame pasaulyje minias žiūrovų ir nesiliauja stulbinti vis įvairesniais mechaniniais efektais. *Operos vaiduoklyje* (*Phantom of the Opera*) su griausmu žemėn krenta kandeliabrai, *Miss Saigon* scenoje leidžiasi sraigtasparniai, – reginių galimybės neišsemiamos. Šiuolaikinis teatras – tai iš tikrųjų „šiurkštus gaivalas“; deja, šioje glaustoje istorijoje nėra galimybių pasakyti, kokie dar sceniniai įvaizdžiai – susimetę į kuprą? bėgiojantys rytais? liejantys prakaitą? – dar laukia savo gimimo valandos.

Iliustracijų paaiškinimai

1 DionIso teatras Atėnuose.

2 Graikų aktorius scenos kostiumu, laikantis tragedinę kaukę, IV a. pr. Kr. pabaiga; kratero iš Tarento detalė. Viurcburgo universiteto Martino von Wagnerio muziejus.

3 Tespido vežimas; juodafigūrės Atikos vazos tapybos rekonstrukcija, dabar Britų muziejaus nuosavybė. Savo žynio atstovaujamas Dionisas keliauja į Didžiąsias Dionisijas laivo pavidalo važiuokle – *carrus navalis*, – lydimas dviejų fleitas pučiančių satyrų.

4 Delfų teatras yra visiškai greta Apolono šventyklos. Toks šių dviejų pastatų ryšys būdingas ankstyviesiems graikų teatrams, kurių dramos šventės vis dar sudarė dalį religinių apeigų.

5 Klitaimnestra nužudo Kasandrą; raudonfigūrė Marlay tapytojo vaza iš Spinos, apie 430 m. pr. Kr. Nacionalinis archeologijos muziejus, Ferara.

6 Apolonas gina Orestą nuo furijų; ankstyvasis Apulijos voliutinis kratėras iš Ruvo, apie 370 m. Paskutinėje *Orestėjos* dalyje Orestas pasislepia Apolono šventykloje Delfuose (*žr. il. 4*). Nacionalinis archeologijos muziejus, Neapolis.

7 Paukščiais apsirengę aktoriai, apie 500 m. pr. Kr., iš juodafigūrės oinochojės. Britų muziejus.

8 Helėnizmo epochos statulėlė, vaizduojanti komedijos aktorių su kauke iš Tralų Turkijoje. Skulptūrėlė įdomi tuo, kad po kauke matyti aktoriaus veidas, o sukryžiuotos pėdos ir sudėtos rankos – tai poza, būdinga aktorių komikų vaizdavimui. Stambulo muziejus.

9 Archajiška nedažyta pūnų komedinė kaukė iš Tuniso. Bardo muziejus, Tunisas.

10 Helėnistinė komedinė kaukė. Atėnų muziejus.

11 Marmurinė romėnų tragedijos herojės kaukė. Nacionalinis archeologijos muziejus, Neapolis.

12 Senosios komedijos aktorius, IV a. pr. Kr. vidurys; terakotos statulėlė iš Pirėjaus. Britų muziejus, Londonas.

13 Senosios komedijos aktoriai, IV a. pr. Kr. vidurys; terakotos statulėlės. Valstybiniai muziejai, Berlynas.

14 Restauruotas teatras Epidaure. Šiame tobulos akustikos teatre kasmet vyksta graikų dramų vasaros festivaliai. (Statiniai užnugary pastatyti tik spektakliams, jie ne nuolatiniai.)

15 Menandras savo dirbtuvėje su Naujosios komedijos kaukėmis; marmuro reljefas. Laterano muziejus, Roma.

16 Scena iš romėnų komedijos; sienų tapyba iš Kaskos namų Pompėjuose, prieš 79 m.

17 Romėnų teatras Sabratoje, Šiaurės Afrikoje.

18–19 Naujosios komedijos aktoriai; terakotos statulėlės. Kairysis dėvi trumpą tuniką ir apsiaustą (*sagulum*), kitas – trumpą tuniką ir ilgesnį vilnonį apsiaustą, vilkėtą kelionėse. Britų muziejus, Londonas.

20 Scena iš Terencijaus *Brolių*, iš *Codex Vaticanus*; IX a. Adelriko padaryta IV a. originalo kopija, dabar esanti Vatikano muziejuje. Palyginkite duris kairėje su durimis *il. 22.* Originalai sukurti tuo metu, kai pjesės dar būdavo vaidinamos, todėl daugumą galima laikyti romėnų scenos ir kostiumų meno liudijimais.

21 Romėnų pantomima; Cube'o rekonstruota sienų tapyba Pompėjuose, prieš 79 m.

22 Šykštuolis gina savo lobį nuo vagių; Astėjo vazos tapyba, 360–330 m. pr. Kr., rasta Noloje, Italijoje. Valstybiniai muziejai, Berlynas.

23 Aktorius tragikas; Herkulanėjaus muziejus, prieš 79 m.

24 Merginos su „bikiniais"; III a. pab., mozaika iš Piazza Armerina Sicilijoje.

25 Romėnų vergo ir fleitininko kaukės; mozaika. Jos labai panašios į pavaizduotąsias marmuro reljefe iš Neapolio muziejaus, kuriame įtūžęs tėvas sutinka girtą sūnų, lydimą lygiai tokio paties vergo ir fleitininkės, kaip Menandro *Trečiųjų teisme*. Kapitolijaus muziejus, Roma.

26 Viduramžių linksmintojai juokdarių drabužiais; iš rankraščio *Li Romans d'Alixandre*, parašyto bei iliustruoto Flandrijoje apie 1340 m. Bodleian biblioteka, Oksfordas (264, f. 84v). Spausdinama bibliotekos kuratoriams maloniai leidus.

27 Viduramžių pirštininių lėlių teatro būdelė; taip pat iš *Li Romans d'Alixandre* (f. 54v). Ji stebėtinai panaši į moderniųjų laikų Penčo ir Džudi būdelę. Spausdinama Oksfordo Bodleian bibliotekos kuratoriams maloniai leidus.

28 Skaitoma ir mimų vaidinama Terencijaus drama; iliustruoto *Terence des Ducs* frontispisas, apie 1400 m. Arsenalo biblioteka, Paryžius (MS. Cod. Lat. Ars. 664). Mažoje būdelėje centre Kaliopijus skaito ar deklamuoja vieną Terencijaus dramų, o keturi kaukėti aktoriai mimai vaidina ją pagal muziką. Labai panaši iliustracija yra viename Terencijaus *Codex* Nacionalinėje bibliotekoje, Paryžiuje (Cod. Lat. 7907a).

29 Imperatorė Teodora; mozaika iš Šv. Vitalio bazilikos Ravenoje, apie 545 m.

Imperatore ji tapo 527 m. ir, galimas daiktas, skatino Bizantijoje religinių pjesių vaidinimus, vėlesniems laikams išlaikiusius šį tą iš antikinių vaidybos bei scenos meno tradicijų.

30 Trys Marijos prie kapo; Roberto iš Jumièges benedikcijolas, apie 980 m. Pirmoji Marija nešina smilkykle ir galbūt smilkalų indeliu. Įdomu palyginti simboliškai pavaizduotą kapą, ant kurio kriptoje sėdi Prisikėlimo angelas, su praktiškai naudotu pailgu sarkofagu *il. 34* bei sarkofagu, į kurį guldomas Kristų vaidinančio aktoriaus kūnas *il. 42* dešinėje, pačiame pakraštyje. Viešoji biblioteka, Ruanas.

31 Velykų tropas *Quem quaeritis?;* iš XIV a. Sarumo procesijolo, anksčiau priklausiusio Šv. Jono evangelisto bažnyčiai Dubline, o dabar saugomo Oksfordo Bodleian bibliotekoje (Rawlinson Liturg. MS. D. 4). Spausdinama bibliotekos kuratoriams maloniai leidus.

32 Prisikėlimą vaizduojanti alebastro plokštė iš Notingamo. Prisikėlimas, mėgstama Viduramžių dailininkų tema, niekad nevaizduota Bizantijos mene; gali būti, jog šią sceną įkvėpė liturginė drama. Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas.

33 *Šv. Apolonijos kankinystė;* apie 1460 m., autorius – Jehanas Fouquet (1415–1483). Rupus scenos realizmas – priešingybė graikų tragedijos santūrumui: graikų scenoje niekuomet nerodyti smurto aktai. Condé muziejus, Šantiji.

34 Trys scenos iš Kristaus gyvenimo; iš reljefo Aukų koplyčios Šv. Marijos bažnyčios vakariniame frontone, Veikfyldas, Jorkšyro grafystė.

35 Kristus išvaro pinigų keitėjus iš Šventyklos; meistro Wilhelmo Rollingerio raižinys Vienos Šv. Stepono bažnyčios choro pertvaroje, sunaikintoje per II pasaulinį karą.

36 Valansjeno Kristaus Kančios drama, 1547 m.; Huberto Cailleau rankraštis. Nacionalinė biblioteka, Paryžius (MS. 12536 f. 2v).

37 Izabelės triumfas; Briuselis, 1615 m., autorius Denis van Alslootas. Procesijoje viena paskui kitą seka biblinės ir mitologinės scenos. Iš čia galima susidaryti vaizdą, kaip galėjo būti ant judamų pakylų vaidinamos biblinės scenos, – šis metodas ypač mėgtas Viduramžių Anglijoje. Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas.

38 Kristus nužengia į Pragarą. Hieronymo Boscho mokykla, pirmas XVI a. ketvirtis. Metropoliteno meno muziejus, Niujorkas (Harrio Brisbane'o Dicko fondas, 1926).

39 Velnio kaukė iš Tirolio. Velnius, visad vaizduotus komiškai, vaidina klajojantys artistai, pavaizduoti *il. 26.* Jų gyvulinės kaukės vėliau pasitaiko italų liaudies komedijoje. Tirolio liaudies muziejus, Insbrukas.

40 Trys Karaliai; iš XVI a. flamandų Kalėdų dramos. Pono Ifano Kyrle Fletcherio kolekcija, Londonas.

41 Jakobo Ruoffo (Wolfgango Hallerio kopijuotojo) du viduramžiniai velniai, iš *Weingartenspiel* rankraščio, Ciurichas, 1539 m. Vadiana Stadtbibliothek, St Gallen.

42 Scenos iš Valansjeno Kristaus Kančios dramos, 1547 m. Iš to paties rankraščio kaip ir *il. 36.* Nacionalinė biblioteka, Paryžius.

43 Scena iš *Maître Pierre Pathelin,* apie 1465 m.; medžio raižinys iš apie 1500 m. išspausdinto leidinio.

44 Farsas, vaidinamas per XVI a. kaimo mugę; detalė iš Pieterio Balteno (miręs 1598 m.) tapybos darbo. Valstybinis muziejus, Amsterdamas.

45–49 Terencijus Renesanso scenoje. Keturi medžio raižiniai iš Terencijaus dramų Trechselio leidimo (Lijonas, 1493): vienas (*il. 49*) iš 1497 m. Venecijos leidimo. Mokslinga publika laukia spektaklio. Kiek matyti, scena su kolonomis ir uždanga šiai progai tikriausiai įrengta viršutiniame kambaryje, ji labai panaši į sceną *Andrijai* (*il. 49*) ir *Eunuchui* (*il. 48*).

49 Kaliopijus kalba *Heauton Timorumenos* prologe.

47 Scena iš *Brolių.*

48 Scena iš *Eunucho.*

49 Scena iš *Andrijos.*

Iš visų Viduramžių scenos „namų" belikę keturi, imituojantys antikinį scenovaizdį su durimis užpakalinėje sienoje, – įdomiai sumišę Antikos ir Viduramžių papročiai. Visa scena stovi ant pastolių laikomos pakylos, visai panašiai kaip *phlyakes* scena *il. 22* ar *commedia dell'arte* scena *il. 68.*

50 „Teatro Olimpico" Vičencoje scena ir žiūrovų salė, 1580–1584 m. Iš: Margarete Baur-Heinhold, *The Baroque Theatre.*

51 „Teatro Farnese" Parmoje žiūrovų salė, 1618–1619 m., labai nukentėjusi per II pasaulinį karą. Šio teatro kulisai ir fono uždanga pradėjo stilių, išlikusį iki XIX a. pabaigos ir vis dar gyvuojantį daugelyje didžiųjų pasaulio operos ir baleto teatrų.

52 Vieno iš Bibienų šeimos narių scenovaizdžio eskizas. Jaunesniųjų Bibienų atrasta *scena d'angolo* atvėrė naujas erdves Europos scenografijoje. Piešinys iš Yordini kolecijos, Milanas.

53–55 Scenovaizdžių pavyzdžiai iš perspektyvai skirto Sebastiano Serlio (1475–1554) *Architettura* skyriaus; knyga išspausdinta 1545 m., o 1611 m. išversta į anglų kalbą. Simetrinės perspektyvos dekoracijos skirtos laikinai scenai, pastatomai didžiulėje salėje.

56 Stefano della Bella (1610–1664) kostiumo eskizas. Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas.

57 Henri Gissey (1621–1673) kostiumo eskizas. Pakraščiuose parašytos spalvos.

58–59 Lodovico Burnacini (1636–1707) kostiumų eskizai, turbūt numatyti spektakliui Vienos dvare; iš tenykštės Nacionalinės bibliotekos. Juose aiškiai justi *commedia dell'arte* įtaka, ir turbūt jie skirti kuriam nors dzaniui, galbūt Arlekinui.

60 *Commedia dell'arte* trupė Henriko Navariečio dvare, apie 1578–1590 m., tapytojas François Bunelis jaunesnysis. Šis paveikslas labai primena kitą, saugomą Stokholme, priskiriamą

Franzui Porbusui, – matyt, dėl to, kad šitokia scena dažnai pasitaikydavo *commedia dell'arte* scenarijuose (žr. taip pat *il. 96*). Béziers muziejus.

62 Pantalonė gieda serenadą donai Liučijai; nežinomo dailininko paveikslas, apie 1580 m. Galbūt iš tikrųjų dainuoja tarnas su knyga tolėliau dešinėje. (Kitus Pantalonės atvaizdus žr. *il. 60, 63, 67, 96*). Drotningholmo teatro muziejus.

63 Kovielo, piešinys iš Francesco Bertelli *Il carnevale italiano mascherato*, Venecija, 1642 m.

Pantalonė; Jacques'o Callot raižinys, 1618 m. Jis, kaip venecijietis, dėvi raudoną vilnonę kepuraitę ir raudono aksomo kostiumą su laisvu juodu apsiaustu, avi turkiškomis šlepetėmis.

64 Kapitonas; Venecijos stiklas iš Murano, XVI a. antroji pusė. Šis pagyrūnas kareiva – Shakespeare'o vėliavininko Pistolio (iš *Vindzoro šmaikštuolių*) prototipas. Vėlesnį prancūzišką variantą žr. *il. 99* – figūra kairėje, antrajame plane. Meno istorijos muziejus, Viena.

65 Dolivaro, sekant Le Pautre, pavaizduotas Arlekinas, XVII a. Jis dėvi savo originaliąją katės kaukę ir nešasi *bat*, lazdelę, bet laisvas, iš lopinių sudurstytas jo drabužis jau pavirtęs prigludusiu, ryškiaspalviais rombais marginto šilko kostiumu. Nacionalinės bibliotekos Grafikos kabinetas, Paryžius.

66 *Commedia dell'arte* kaukės. Jos panašios į Arlekino dėvimą puskaukę (žr. *il. 65*), palikdavusią neuždengtą burną, ir taip pat primena kai kurias, dėvėtas neapoliečių Pulčinelų. Arsenalo biblioteka, Paryžius.

67 *Commedia dell'arte* trupė, apie 1580 m., su Isabella Andreini (1562–1604), garsiausia *commedia dell'arte* aktore, suteikusia savo vardą herojėms iš nesuskaičiuojamos gausybės scenarijų. Carnavalet muziejus, Paryžius.

68 Raculas ir Kukuruku iš Callot *I Balli di Sfessania* (serija raižinių, vaizduojančių personažus iš *commedia dell'arte* arsenalo), išspausdinta 1621 m.

69 Pulčinela, Johanno Georgo Puschnerio raižinys iš G. Lambranzi knygos *Deliciae Theatrales* (*Nauja ir įdomi teatro šokių mokykla*), 1716 m.

70 Italų komedijos spektaklis po atviru dangumi, Verona 1772 m. Marco Marcola aliejinė tapyba. Kyla pagunda priskirti pjesę Goldoni, bet scenoje matome situaciją, matyt, tipišką daugeliui *commedia dell'arte* scenarijų. Čikagos meno institutas (Emily Crane Chadbourne dovana). Spausdinama institutui maloniai sutikus.

71 Scena iš *Interlude of the Four Cardinal Virtues* (Santūrumas, Teisingumas, Apdairumas ir Tvirtybė, kurie drauge su Užsispyrimu ir yra pjesės personažai); medžio raižinys, apie 1547 m. Britų muziejus, Londonas.

72 Edwardas Alleynas; nežinomo dailininko portretas iš Dulwich kolegijos, kurią jis įkūrė pasitraukęs iš teatro, – tuomet ji vadinosi „College of God's Gift". Alleynas buvo pagrindinis Admirolo žmonių trupės aktorius ir pirmasis, vaidinęs Marlowe herojus, be kitų, Tamerlaną, daktarą Faustą (žr. *84 il.*) ir Barabą iš *Maltos žydo*. Reprodukuota Dulwich kolegijos valdytojams maloniai sutikus.

73 Richardas Burbage'as – tradiciškai laikoma autoportretu. Burbage'as, kurio tėvas 1576 m. pastatė pirmąjį teatrą Londone, buvo svarbiausias Lordo šambeliono žmonių (vėliau – Karaliaus žmonių) trupės aktorius ir pirmasis, sukūręs daugelį Shakespeare'o vaidmenų – Hamletą, Lyrą, Otelą ir Ričardą III. Reprodukuota Dulwich kolegijos valdytojams maloniai sutikus.

74 Elžbietinio teatro (apie 1580–1590 m.) rekonstrukcija; galbūt tai teatras, 1576 m. pastatytas Jameso Burbage'o; rekonstrukcijos autorius C. Walteris Hodgesas (*The Globe Restored,* Ernest Benn Ltd, 1953, p. 73). Žiūrovų salėje įžiūrima smuklės kiemo ir meškų duobės įtaka, bet barokinis scenos fasadas tikriausiai atsiradęs veikiant flamandų teatrams bei triumfo arkoms (žr. *il. 76, 77*) sykiu ir *il. 44* bei *68* parodytos scenos būdos uždanga.

75 „The Swan" teatras; apie 1596 m., Arendo van Buchelio kopija, padaryta pagal piešinį, kurį jam atsiuntė Londone besilankantis bičiulis Johannesas de Wittas. Piešinys padeda patvirtinti iš kitų šaltinių sukauptus liudijimus, ypač dėl didelės atviros scenos, scenos pastato su kolonomis bei vėliava ir trijų galerijų žiūrovams. Utrechto universiteto biblioteka.

76 Rederijkerso scena Antverpene, 1561 m., su *platea* priešais dviaukštį pastatą ir langu su užuolaida viršum centrinės, taip pat uždanga užtraukiamos angos. Tokios scenos flamandų Retorikos rūmų narių užsakymu statytos miestelėnų pramogoms; gali būti, jog jos buvo žinomos Jamesui Burbage'ui, kai jis statė savo „Teatrą" Londone 1576 m. Karališkoji biblioteka, Briuselis.

77 Flamandų triumfo arka Jokūbo I vainikavimui 1603m.; iš Stepheno Harrisono *Arches of Triumph*, 1604. Čia aiškiai matyti Antverpeno scenos (*il.76*) įtaka. Kai kuriose arkose būdavo nišos gyviems aktoriams (Londono arkoje vienas aktorius vaizdavo Temzę, o Alleynas – miesto dvasią).

78 „The Globe" teatro išorės vaizdas; iš Visscherio *View of London*, Amsterdamas, 1616. Šis aštuonkampis pastatas turbūt vaizduoja antrąjį „The Globe" teatrą, pastatytą 1614 m. Pirmasis, nupieštas 1600 m. Nordeno žemėlapyje, atrodo apvalus ir toks parodytas viename Hollaro 1644 m. raižinyje. Vėliava ir prie durų besibūriuojantys žmonės rodytų, jog vyksta spektaklis.

79 Kembridžo studentų vaidinamas Williamo Alabasterio (1567 – 1640) *Roksanos* spektaklis; detalė iš 1632 m. leidinio frontispiso. Laikina scena turi užuolaidų foną, primenantį veikiau Terencijaus ir *commedia dell'arte* scenas, o ne tvirtą Londono viešųjų

teatrų architektūrą.

80 Williamas Shakespeare'as (1546–1616); vadinamasis Chandos portretas. Matyt, tai vėlesnis, kiek romantizuotas Martino Droeshouto raižinio variantas. Pats raižinys sudaro 1623 m. *First Folio* frontispisą. Londono nacionalinė portretų galerija.

81 *Tito Androniko* personažai; manoma, 1595 m. Henry Peachumo perpiešti iš vieno rankraščio Longleate. Reprodukuota Bato markizui maloniai leidus.

82 Richardas Tarletonas; iš Johno Scottowe rankraščio vinjetės. Tarletonas buvo puikus improvizatorius – ir galbūt tai jam Shakespeare'as adresavo priekaištą juokdariui *Hamlete* (žr. *p. 81*). Keletą savo komiškų personažų ir *Hamleto* duobkasį Shakespeare'as, atrodo, kūrė prisimindamas Tarletono juokdarystes. Britų muziejus (Harleian Ms. 3885 f. 19), Londonas.

83 Williamas Kempe'as, medžio raižinys iš jo *Nine Days of Wonder* (1600) antraštinio puslapio. Kempe'as buvo pagrindinis Shakespeare'o trupės komikas ir, kaip žinoma, pirmasis vaidino Spanguolę iš *Daug triukšmo dėl nieko* (*Much Ado About Nothing*) ir tarną Petrą iš *Romeo ir Džuljetos*.

84 Scena iš Christopherio Marlowe (1564–1593) dramos *The Tragical History of Doctor Faustus* (*Tragiška daktaro Fausto istorija*); medžio raižinys iš 1636 m. leidinio. Šią dramą Henslowe užsakymu turbūt 1588–1592 m. pirmąkart suvaidino Admirolo žmonės; pagrindinį vaidmenį vaidino Alleynas (žr. *il. 72*). Mefistofelis, kurio kostiumas primena velnių apdarą liturginėse dramose (žr. *il. 41*), atsiliepdamas į saugiai apsibrėžusio magiškuoju apskritimu Fausto burtažodžius, kaip tik lenda pro dureles grindyse, buvusias elžbietiniuose teatruose.

85 Antrasis „Blackfriars" teatras, kurį Jamesas Burbage'as pastatė toje vietoje, kurią vėliau užėmė laikraščio *The Times* redakcija. (Pirmasis teatras, kurį 1576–1584 m. naudojo „The Children of the Chapel Royal" – Karališkosios koplyčios vaikų trupė, – taip pat Šv. Pauliaus ir Oksfordo berniukų trupės – „geltonsnapiai vanagiukai", minimi *Hamleto* II v. 2-oje sc., – buvo kitoje šio pastato dalyje.) J. H. Farraro rekonstrukcija. Reprodukuota Didžiojo Londono tarybos architektui leidus.

86–87 Inigo Joneso (1573–1652) kostiumų eskizai dviem maskoms, rengtoms „Whitehall" teatre 1609 ir 1611 m.; abiem tekstus parašė Benas Jonsonas (1571–1638). Kostiumai romėnų stiliaus ir byloja apie žemyno, ypač flamandų, įtaką. Nors šie kostiumai nebuvo kurti viešajam teatrui, turime pagrindą manyti, jog jie daugmaž atitinka tai, ką tikėjosi išvysti Shakespeare'o žiūrovai. Devonšyro kolekcija, Čatsvortas. Reprodukuojama Čatsvorto patikėtinių tarybai leidus.

88 Inigo Joneso tragedinė scena, labai panaši į atitinkamą Serlio modelį (*il. 54*). Devonšyro kolekcija, Čatsvortas. Reprodukuota Čatsvorto patikėtinių tarybos leidimu.

89 Franciso Kirkmano *The Wits; or, Sport upon Sport* (1673) frontispisas. Galerija su žiūrovais scenos pakylos užnugary, regis, patvirtina tokios galerijos buvimą „The Swan" teatre (žr. *il. 75*). Ši iliustracija labai reikšminga tuo, kad paliudija scenos apšvietimą viršuje kybančiais kandeliabrais ir rampos šviesomis. Panašų apšvietimą Prancūzijoje žr. *il. 100.*

90 Klajojantys aktoriai ir scenos pakyla; Williamo Faithorne'o frontispisas Paulio Scarrono *Roman Comique* (1651) vertimui į anglų kalbą, išspausdintam 1676 m.

91 Lope Felix de Vega Carpio. Daugelį ankstyvųjų dramų jis parašė aktoriui ir teatro vadovui Jeronimo Velazquezui, ir nemaža jų pastatytos anuomet naujai atidarytame „Corral del Príncipe" (žr. *il. 92*). M. S. Larmonos raižinys.

92 Madrido „Corral del Príncipe", minimo nuo 1582 m., rekonstrukcija; autorius – Juanas Comba, XVII a. dailininkas. Kaip ir *il. 21* bei *74*, ši rekonstrukcija padeda mums įsivaizduoti pagrindinius ispanų teatro bruožus. Miesto muziejus, Madridas.

93 L. Paret. Kaukių balius „Teatro del Príncipe", 1766 m. Prado muziejus, Madridas.

94 Francisco Ricci priskiriamas eskizas Karališkajam teatrui; apie 1680 m. 1649 m., valdant Pilypui IV, Ricci paskirtas Karališkojo teatro Alkazare direktoriumi, o mirė 1685 m., persiritęs į septintą dešimtį, jau Karolio II valdymo metais. Nacionalinė biblioteka, Madridas.

95 Scenografija, sukurta 1690 m. Pedro Calderóno de la Barcos (1608–1681) dramos *La fiera, el rayo y la piedra* naujam pastatymui. Šis raižinys – vienas iš 24, dabar saugomų Nacionalinėje bibliotekoje, Madride. Scenografo pavardė nežinoma.

96 Italų aktoriai Prancūzijoje; apie 1577 m., iš *Recueil Fossard*. Galimas daiktas, tai Gelosi trupė, 1577 m. Blua vaidinusi Henrikui III (kiek panašią sceną žr. *il. 66*). Nacionalinis muziejus, Stokholmas.

97 Alexandre'o Hardy (apie 1575 m. – apie 1631 m.) vienalaikis scenovaizdis *Cornélie*, eskizas iš *Mémoire de Mahelot, Laurent et d'autres decorateurs* (MS. Bibl. Nat. Paris No 24330, f. 30).

98 Aktoriai komedijoje, tikriausiai paremtoje *commedia dell'arte* scenarijum, „Hôtel de Bourgogne", apie 1630 m. Simetriškas architektūrinis fonas ir mažos baliustrados yra keliuose išlikusiuose šiam teatrui kurtuose scenografijos eskizuose (žr. taip pat *il. 97*). Abrahamo Bosse raižinys. Nacionalinės bibliotekos Grafikos kabinetas, Paryžius.

99 „Hôtel de Bourgogne" komediantai – Turlupinas, Gros-Guillaume'as ir Gaultier-Garguille'is; apie 1630 m. Juos matome taip pat *il. 98* ir *100*. P. Mariette'o raižinys. Nacionalinės bibliotekos Grafikos kabinetas, Paryžius.

100 Nežinomo tapytojo paveikslas (apie 1670 m.), vaizduojantis XVII a. 4-ojo dešimtmečio komikus sykiu su

vėlesniais aktoriais, tarp jų – Poissonas (žr. *il.150*) ir Molière'as, pirmąsyk su savo trupe į Paryžiaus sceną išėjęs 1658 m. Scenovaizdis primena Serlio komedinę sceną (žr. *il. 53*). Čia matomi kandeliabrai ir rampos šviesos *il. 89* vaizduojami ir anglų scenoje. „Comédie-Française", Paryžius.

101 –102 Gravelot raižiniai iš 1764 m. Pierre'o Corneille'io (1606–1684) dramų leidinio. *Le Cid* (*il. 101*) pirmąkart pastatytas „Théâtre du Marais" 1637 m. pradžioje ir paprastai laikomas spektakliu, pradėjusiu didžiąją prancūzų dramos epochą. Ir *Sidas*, ir *Le Menteur* (*il. 102*) buvo paremti ispaniškais originalais.

103 Giacomo Torelli (1608–1678) scenografija Corneille'io *Andromedai*, pastatytai 1649 m. „Petit-Bourbon", o parašytai norint pademonstruoti Torelli iš Italijos atgabentą įrangą bei efektus. Šiame eskize matome iš dangaus besileidžiantį Persėją, raitą ant sparnuoto arklio, skubantį susigrumti su jūrų pabaisa, kuri taisosi praryti Andromedą (prirakinta prie uolų scenos kairėje). Austrijos nacionalinė biblioteka, Viena.

104 Panelė Champmeslé, „Comédie-Française" primadona šios trupės susikūrimo metais (1680), vaidinusi greta Barono (žr. *il. 148*). Anksčiau ji su vyru dirbo „Hôtel de Bourgogne" ir pirmoji suvaidino daugelį garsių vaidmenų, be kitų, Racine'o Fedrą ir Berenikę (žr. *il. 106*).

105 –106 Raižiniai iš Jeano Racine'o (1639–1699) dramų 1676 m. leidimo. *Il. 105* yra iš *Les Plaideurs* (III v., 3 sc.), pirmąkart pastatytos 1608 m., o *il. 106* – iš *Berenikės*, tikriausiai iš paskutinės scenos, kurioje įsimylėjėliai išsiskiria, nes Titas, dabar tapęs Romos imperatorium, negali vesti žydės.

107 Besigrumiantys klounai, raižinys iš G. Lambranzi *Deliciae Theatrales*, 1716 m. (žr. taip pat *il. 69*). Įstriži kulisai ir arkiniai langai iš tikrųjų yra nupiešti ant fono uždangos.

108 Paulis Mignard'as. Molière'as Corneille'io *La Mort de Pompée*, 1659 m. Pjesė pirmąkart suvaidinta 1643 m. „Théâtre du Marais". Nors Molière'as nebuvo laikomas geru tragediniu aktoriumi, jis labai žavėjosi Corneille'o kūryba, ir 1658 m. pirmąkart Paryžiuje, stebint Liudvikui XIV, jis pasirodė būtent tragedijoje *Nicomède* (pirmąsyk pastatytoje 1651 m.). Tačiau publikos palankumą galutinai užkariavo jo vaidyba savo paties farse *Le Docteur amoreux* (neišlikusiame). „Comédie-Française", Paryžius.

109 Molière'o *Le Malade imaginaire*, Versalis, 1674 m.; Le Pautre raižinys. Ši pjesė pirmąkart į sceną perkelta Pale-Rojalyje 1673 m. vasarį, Molière'ui vaidinant hipochondriką Arganą. Praėjus kelioms valandoms po jo pasirodymo ketvirtą kartą, Molière'as mirė. Šis pomirtinis pastatymas parodytas Versalyje liepos mėnesį ten rengiamų iškilmių trečiąją dieną.

110 Armande Béjart (1642–1700), Molière'o žmona, *Psichėjos* pagrindiniame vaidmenyje. Šiame prašmatniame ir itin brangiame pastatyme Armande dėvėtos suknelės papunkčiui išvardytos po Molière'o mirties sudarytame inventoriuje, o kadangi šis P. Brizzard'o raižinys yra iš Molière'o kūrinių leidimo, išspausdinto 1682 m., tai labai gali būti, jog aktorė pavaizduota su viena iš jų.

111 Scena iš Molière'o *Les Femmes savantes*, raižinys iš anksčiau minėto Molière'o kūrinių leidimo (*il. 110*). Scenografija įdomi tuo, kad už užuolaidos turi nišą, primenančią ispanų ir Elžbietos epochos „vidinę sceną".

112 Williamo Dolle'o raižinys (1673), vaizduojantis Elkanah Settle'o (1648–1724) (Doego vaidmens iš Drydeno *Absalom and Achitophel* atlikėjo) *Maroko imperatorę* (*The Empress of Morocco*). Ši herojinė drama – pirmoji anglų pjesė, išspausdinta su sceninėmis iliustracijomis. Scenoje veikiausiai matome Bettertoną (žr. *il. 114*) ir ponią Barry.

113 Sero Peterio Lely studijoje tapytas Nell Gwynne (1650–1687) portretas. Nacionalinė portretų galerija, Londonas.

114 Karalienės kambario scena iš *Hamleto* (III v., 4 sc.), raižinys iš 1709 m. Nicholo Rowe leidimo. Gilumoje kabo minimi Hamleto du dideli portretai – Hamleto vyresniojo ir Klaudijaus, – dabar dažnai pakeičiami miniatiūromis, kurias ant kaklo dėvi atitinkamai Hamletas ir Gertrūda (žr. *il. 127*). Įdomus apšvietimas – kandeliabrai pritaisyti prie kuliso.

115 Detalė iš satyrinio estampo (1731), vaizduojančio Johną Richą (apie 1692–1701) – Arlekiną su Daktaru ir Pjero, – tai angliški italų Arlechino, Il Dottore ir Pedrolino atitikmenys. Šios *commedia dell'arte* kaukės į Angliją atkeliavo su Johno Weaverio (1673–1760) atgabentomis „Itališkų naktų scenelėmis", iš kurių Richas sukūrė arlekinadas, vėliau padėjusias susiformuoti anglų pantomimai. Satyra nukreipta prieš tokių laikinų pramogų – arlekinadų bei Johno Gay *Elgetos operos* – madą; pastarojo spektaklis pastatytas 1728 m. ir turėjo tokį pasisekimą, jog, pasak kalambūro, padarė „*Gay rich and Rich gay*"*. Richo Arlekino kostiumas labai primena parodytą *il. 65*. Britų muziejaus Estampų salė, Londonas.

116 Colley Cibberis (1671–1757) – lordas Fopingtonas sero Johno Vanbrugh (1864–1726) *Atkrytyje* (*The Relapse; or, Virtue in Danger*). Spektaklis pirmąkart pastatytas „Drury Lane" teatre 1696 m., o 1777 m. Sheridanas šią pjesę perrašė, pavadindamas *Kelionė į Skarboro* (*A Trip to Scarborough*). Cibberis dabar prisimenamas labiausiai dėl savo *Apologijos* (1740), kurioje esama įstabių pasakojimų apie Restauracijos laikų vaidybą. J. Simono raižinys pagal Grisoni portretą.

* „Gay („linksmuolį") turtingą, o Richą („turtuolį") – linksmą."

117 Londono „Regency“ teatro interjeras 1817 m.; raižinys iš Roberto Wilkinsono *Theatrum Illustrata,* 1825 m. Po virtinės pakilimų bei nuosmukių, keletą kartų pakeitęs pavadinimą, šis teatras perėjo į Bancroftų rankas (žr. *il. 210*) ir išgarsėjo kaip „Prince of Wales's“ teatras.

118 Ipsvičo „The Tankard Street“ teatro išorės vaizdas; raižinys iš Wilkinsono *Theatrum Illustrata,* 1825 m. Čia Davidas Garrickas (žr. *il. 119*), pasivadinęs Lyddalu, 1741 m. pirmąsyk išėjo į profesionaliąją sceną kaip Abounas Thomo Southerne'o (1660–1746) pjesėje *Oroonoko*, kuri pirmąkart pastatyta „Drury Lane“ teatre 1695 m.

119 Davidas Garrickas (1717–1797) ir jo žmona Eva Maria Viegel (1724–1822); Williamo Hogartho portretas. Spausdinama Jos Didenybei Karalienei maloningai leidus.

120 Philipo Jameso de Loutherbourg'o (1740–1812) „išpjautinė“ scena. Studijavęs Paryžiuje ir Italijoje, šis dailininkas gerokai pertvarkė „Drury Lane“ apšvietimo efektų metodus ir scenografiją, o kadangi iškėlė šviesas už proscenijaus arkos, dar smarkiau apribojo aktorių judėjimo sferą nelyg „paveikslo rėmais“, dar labiau aptemo ir taip jau šešėly paskendusi avanscena. Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas.

121 Peg Woffington (apie 1714–1760) – ponia Ford *Vindzoro šmaikštuolėse;* pagal E. Haytley portretą (1751). Puiki komikė – nors kaip tragedijos aktorė prastesnė – ji privertė Londoną kraustytis iš proto, 1740 m. suvaidinusi serą Harį Vilderą George'o Farquharo (1678–1707) *Ištikimojoje poroje* (*The Constant Couple*). Britų muziejus, Londonas.

122 Kitty Clive (mergautine pavarde Catherine Raftor, 1711–1785) – Izabelė Henry Fieldingo (1707–1754) *Senuosiuose lėbautojuose* (*The Old Debauchees*), pirmąkart pastatytuose 1732 m. „Drury Lane“ teatre; 1732 m. raižinys, – tais metais pjesė galėjo būti iš naujo pastatyta. Kitty Clive geriausiai vyko žemosios komedijos ir burleskiniai vaidmenys.

123 Charlesas Macklinas (apie 1700–1797) – Šailokas Nutterio raižinyje pagal Boyne'ą. Pirmą kartą šį vaidmenį jis vaidino 1741 m. vasario 14 d. ir personažą iš komiško pavertė tauriu ir tragišku.

124 Scena iš Oliverio Goldsmitho (1730–1774) *She Stoops to Conquer.* W. Humphrey raižinys pagal Parkinsoną.

125 Širmos scena iš Richardo Brinsley Sheridano (1751–1816) *Intrigų mokyklos* (*The School for Scandal*). Pirmasis pjesės pastatymas įvyko „Drury Lane“ teatre 1777 m. gegužės 8 d. Laikotarpiui būdingi tapyti kulisai ir fono uždanga, erdvi avanscena ir ložės, kylančios tiesiog nuo jos (žr. taip pat *il. 117*).

126 Žvejai prie „Sadler's Wells“ teatro, 1796 m.; George'o Cruikshanko piešinys. Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas.

127 Williamas Henry Westas Betty (1791–1874), vunderkindas, žinomas Master Betty (ponaičio Betty) ar „Jaunojo Roscijaus“ vardu. Trylikametis aktorius pritrenkė Londono publiką didžiaisiais tragiškais Shakespeare'o vaidmenimis; čia jis – Hamletas, taip pat didžiulį susižavėjimą kėlė jo Jaunasis Norvalis iš kun. Johno Home'o (1722–1818) *Douglas.* Ponaičio Betty stulbinanti karjera truko keletą metų, tačiau likusią savo ilgo gyvenimo dalį jis praleido užmirštas.

128 Jamesas Quinas – Koriolanas Jameso Thomsono (1700–1748) dramoje *Coriolanus*, „Covent Garden“ teatre 1749 m. sausio mėn., drauge su Peg Woffington ir George Anne Bellamy (apie 1727–1788). Čia matome, kokį galutinį ir kiek keistoką pavidalą įgijo XVII a. romėnų sijonas, taip pat senovinius moterų kostiumus: jos dėvi Elžbietos epochos galvos apdangalus, paprastai siejamus su Škotijos karaliene Marija. Britų muziejaus Estampų salė, Burney rinkinys, Londonas.

129 Vokiečių Kvailys (*Narr*); XV a. pabaiga, Chrispino Passacuso raižinys iš George'o Witherio *Emblems*, 1635 m. Jo kostiumas, primenantis viduramžinio juokdario rūbą (žr. *il. 26*), išsilaikė labai ilgai, ir, pvz., Shakespeare'o Tačstounas dažnai dėvėdavo panašią kepurę-gobtuvą su varpeliais. Oksfordo Bodleian biblioteka (Douce Portfolio 142, f. 66, no. 68). Spausdinama bibliotekos kuratoriams maloniai leidus.

131–131 Scena po atviru dangumi; medžio raižiniai iš Johanno Rasserio *Kinderzucht* 1574 m. leidimo.

132 Medžio raižinys iš Hanso Sachso *Der Teufel lässt keinen Landsknecht mehr in die Hölle fahren* antraštinio puslapio. Spektaklis vyksta tikriausiai Niurnbergo Šv. Martos bažnyčioje. Velnio kostiumas primena Mefistofelio drabužį iš Marlowe *Daktaro Fausto* (žr. *il. 84*). Dramos pavadinimas – tai žodžių žaismas, mat *Hölle* reiškia ir pragarą, ir didelės koklinės krosnies šiltą užkrosnį, į kurį velnias keberiojasi.

133 Meisterzingeris Hansas Sachas, draminę veiklą pradėjęs apie 1518 m.; Josto Ammano raižinys.

134 XVII a. vokiečių scena; I. Clausso antraštinio puslapio raižinys iš *Teutsche Schaubühne*, 1655 m.

135 Johnas Goodwinas – Hansvurstas, arba, kaip teigia vokiškas šios iliustracijos pavadinimas, „Der kurtzweilige Hanswurst aus Engelland Johann Guttwen“. Britų muziejaus Estampų salė (1933, 10, 14, 415), Londonas.

136 Nicolaus Avancinus (1612–1686), *Pietas Victrix*, viena iš devynių iliustracijų iš leidinio, išspausdinto 1659 m. – tais pačiais metais, kai drama buvo pastatyta Vienoje su visomis naujausiomis iš Italijos įsivežtomis dekoracijomis ir mechaniniais įrenginiais. Tokio pobūdžio pjesės dažnai vaidintos jėzuitų mokyklose visoje Europoje ir turėjo mokyti moksleivius deklamavimo, dainavimo ir judesio, o sykiu ir lotynų kalbos, kuria jos visos būdavo parašytos; italų

dekoracijų naudojimas iš tokių pastatymų paplito į dvarą, o iš ten – į viešuosius teatrus.

137 Johannas Christophas Gottschedas ir jo žmona; nežinomo dailininko portretas. Paprastai manoma, jog moderniajam vokiečių teatrui pradžią davė Gottschedo ir Carolinos Neuber (*il.138*) bendradarbiavimas. Iš jo paties pjesių didžiausią pasisekimą turėjo *Der sterbende Cato* (1732), iš dalies paremta Josepho Addisono (1672–1719) pjese *Cato* (1713); nesutrukdė nė gerokai savo laiką aplenkianti naujovė: Gottschedo užmojai sukurti jai tikslius romėnų stiliaus kostiumus.

138 Carolina Neuber – Elžbieta I Thomo Corneille'io dramoje *Essex;* raižinys pagal von Hausmanną.

139 Aktoriai Niurnberge rengiasi *Haupt- und Staatsaktion*, apie 1730 m.; P. Deckerio raižinys. Plunksnuoto ir sijonuoto aktoriaus kostiumą įdomu palyginti su Quino apranga *Koriolane* (žr. *il. 128*). Nežinoma, kokią pjesę tie aktoriai rengiasi vaidinti, bet tai tokio tipo populiari drama, kokiai priešindamiesi Gottschedas ir Carolina Neuber statė rūstokus klasicistinių XVII a. prancūzų dramų vertimus.

140 Friedrichas Schröderis – Falstafas; 1780 m. Pippo raižinys. Schröderis buvo iškiliausias vokiečių scenos aktorius nuo apytikriai 1771 m. iki nuėjo nuo scenos 1798 m. Pirmajame savo *Hamleto* pastatyme jis vaidino Šmėklą, Brockmannui vaidinant Hamletą (žr. *il. 142*), o vėlesniuose pastatymuose suvaidinęs Laertą ir Duobkasį, galiausiai ėmėsi ir pagrindinio vaidmens.

141 Johannas Wolfgangas Goethe; Georgo Oswaldo portretas, 1799 m.

142 Johannas Brockmannas (1745–1812) – Hamletas spektaklyje Berlyne 1778 m.; vaidina Karlo Döbbelino (1727–1793) trupė. Pagal Danielio Chodowiecky raižinį. Döbbelinas, aktoriaus karjerą pradėjęs Carolinos Neuber (*il. 138*) trupėje, šiame pastatyme vaidino Šmėklą, o jo duktė Caroline buvo Ofelija.

143 Pirmojo Vienos „Burgtheater" interjeras; iš Vienos valstybinio muziejaus raižinio. Teatras stovėjo iki 1888 m. Jį nugriovus, Franzensringe pastatytas naujas „Burgtheater"; gerokai nukentėjęs per II pasaulinį karą, vėl atstatytas.

144 Goethe (žr. *il. 141*) – Orestas su Corona Schroeter – Ifigenija 1779 m. Goethe's *Iphigenie auf Tauris;* G. M. Knauso tapytas paveikslas.

145 Veimaro dvaro teatras Goethe's (žr. *il. 141*) vadovavimo laikais; akvarelė.

146 Friedrichas von Schilleris; Antono Graffo portretas.

147 Schillerio dramos *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* V veiksmas, 12 scena; spektaklis Veimaro dvaro teatre apie 1810 m. Pjesėje pasakojama apie Fiesko rengiamą sąmokslą prieš valdančiąją Genujos šeimą, – jo metu jis netyčia nužudo savo jauną žmoną Leonorą. Sąmokslininkai tragediniais apdarais bei plunksnuotomis skrybėlėmis supa nevilties apimtą Fiesko ir mirštančią Leonorą. Scenos kairėje du sąmokslininkai stebi tragediją tokiom pozom, kokios labai būdingos įprastinei XIX a. Hamleto ir Horacijaus laikysenai laidojant Ofeliją. Teatro muziejus, Miunchenas.

148 Michelis Baronas; Rigaud portretas. Šis Molière'o mokinys po jo mirties įstojo į varžovų trupę „Hôtel de Bourgogne" ir vaidino ten jaunuosius Racine'o herojus. Liudvikui XIV 1680 m. suformavus „Comédie-Française" trupę, Baronas tapo pagrindiniu jos aktoriumi. Perpinjano muziejus.

149 Giuseppe Biancolelli (Dominique); nežinomo XVII a. prancūzų mokyklos dailininko portretas. La Scalos muziejus, Milanas.

150 Raymond'as Poissonas – Krispenas; G. Edelincko raižinys pagal Netscherio tapybos paveikslą. Krispeno personažas pirmąsyk pasirodo Paulio Scarrono (1610–1660) pjesėje *L'Ecolier de Salamanque* (1654) (žr. taip pat *il. 99*), bet jį išpopuliarino būtent Poissonas, įvedęs į keletą savo paties pjesių. Po Poissono mirties Krispeną vaidino jo sūnus ir anūkas, o toliau perėmė Préville'is (*il. 162*). Karališkoji biblioteka, Kopenhaga.

151 Paryžiaus „Comédie-Italienne" aktoriai; Nicolas Lancret tapytas paveikslas. Centre – Skapeno figūra, labai svarbi Molière'o komedijose, aplink jį susibūrę Silvi, Mecetenas, Žilis, Arlekinas, Kolombina ir Daktaras. Luvras, Paryžius.

152 Italų aktoriai, 1697 m. išvaromi iš Paryžiaus Liudviko XIV įsakymu; L. Jacobo raižinys pagal Watteau. Kolombina (*centre*) yra Dominique'o (*149 il.*) duktė. Italų trupė grįžo į Paryžių tik 1716 m., vadovaujama Luigi Riccoboni, žinomo kaip Lelio (apie 1675–1753). Britų muziejaus Estampų salė, Londonas.

153 Prancūzų aktorių grupė; apie 1720 m.; Watteau paveikslo detalė. Herojus dėvi įprastinę plunksnuotą skrybėlę ir segi standintą sijoną. Dekoracijos – griežtai klasikinės, su tapyta fono uždanga ir vaizduoja turbūt rūmų kiemą; jos sudaro scenovaizdį visai pjesei. Metropoliteno meno muziejus, Niujorkas.

154 Aktoriai Foire Saint-Laurent; apie 1720 m. Tai tikriausiai (*iš scenos dešinės į kairę*) *confidante,* herojus, herojė ir niekšas iš romantinės komedijos. Raižinys iš A. Heulhard'o leidinio *Foire Sent-Laurent*, 1878 m.

155 Teatras Foire Sain-Laurent 1721 m.; nugriautas 1761 m. Šiame paveiksle Arlekinas ir jo draugai stovi balkone, kuris, kitaip nei *il. 154*, yra pakeltas aukštai viršum minios; jie išėję pasirodyti prieš vaidindami farsą, turbūt paremtą *commedia dell'arte* scenarijum. Carnavalet muziejus, Paryžius.

156 Scena iš Voltaire'o (1694–1778) *Sémiramis* spektaklio 1748 m. G. de Saint-Aubino piešinys. Scenovaizdį šiai pjesei kūrė broliai Slotdzai, jis panašus į parodytąjį *il. 153*. Privatus rinkinys.

157 Adrienne Lecouvreur Corneille'io *La Mort de Pompée*. Iš: *Costumes et*

Annales des Théâtres de Paris, t. 4., 1788–1789.

158 Henri Louis Lekainas; S. B. Lenoiro portretas. „Comédie-Française", Paryžius.

159 Voltaire'o „apoteozė" „Comédie-Française" 1778 m. kovo 30 d.; raižinys pagal Moreau le Jeune. Įdomu palyginti šį teatrą su „Drury Lane" teatru per *Intrigų mokyklos* spektaklį metais anksčiau (žr. *il. 125*).

160 Scena iš *L'Orphelin de la Chine* pastatymo 1777 m., iš iliustruoto Voltaire'o dramų leidinio, išspausdinto 1883–1885 m.

161 Scena iš Pierre'o Augustino Carono de Beaumarchais (1732–1799) *Sevilijos kirpėjo* (*Le Barbier de Seville*, 1775). Amžininko eskizas, darytas rašalu ir plunksna. Rondel rinkinys, Arsenalo biblioteka, Paryžius.

162 Aktorius Préville'is – Mecetenas; Van Loo portretas. „Comédie-Française", Paryžius.

163 Scena iš Beaumarchais *Le Mariage de Figaro* (1784); raižinys priskiriamas Moreau le Jeune.

164 Jeano Nicolas Servandony (Giovanni Niccolò Servandoni) įstrižos perspektyvos scenovaizdis. Piešinys plunksna. Albertina, Viena.

165 Louis René Boquet (kūrė 1760–1782 m.) scenovaizdis. Turbūt skirtas baletui, jis visiškai skiriasi nuo tokių scenografų kaip Servandony (*il. 164*) masyvių ir griežtų scenovaizdžių. Operos biblioteka, Paryžius.

166 XVIII a. „Dock Street" teatras Čarlstone, Pietų Karolinos valstijoje, antrasis pastatytas toje vietoje. Tai vienas iš anksčiausiai įkurtų teatrų Amerikos kolonijose. Scenoje – dekoracijos, vaizduojančios namų perspektyvą, atrodo, netiesiogiai atėjusios iš Serlio komedinės scenos (žr. *il. 53*), o viršum proscenijaus arkos – Anglijos karališkasis herbas. Harvardo universiteto Teatro kolekcija.

167 Širmos scena iš Sheridano *Intrigų mokyklos*, tikriausiai „Park Street" teatre Niujorke apie 1802 m. Williamo Dunlapo tapytas paveikslas. Harvardo universiteto Teatro kolekcija.

168 „Chestnut Street" teatras Filadelfijoje, Pensilvanijos valstijoje, pastatytas 1793 m. pagal Bato „Royal" teatro planą. Sudegintas 1856 m.

169 Helena Modjeska, anksčiau buvusi Modrzejewska. Paskutinįkart ji pasirodė Metropoliteno operoje Niujorke 1905 m.

170 François Joseph Talma, Molé (*il. 161*) mokinys, vėliau pripažintas Lekaino (*il. 158*) tradicijos tęsėju. Portretas iš Paryžiaus „Comédie-Française".

171 „Comédie-Française" 1808 m. Šis teatras atvėrė duris 1790 m. kaip „Variétés-Amusantes", suprojektuotas Victoro Louis (1731–1802), kuris naudojo naujas medžiagas bei technologijas ir visus rąstus stoge pakeitė metalinėm sijom. Iš vidaus kiek rekonstruotas, su įrengta čia matoma plačia scena, jis vėl atidarytas 1799 m., jau tapęs „Comédie-Française". Iš šio teatro archyvų Paryžiuje.

172 Ponia Siddons, George'o Romney eskizas. Nuo 1782 m. iki išėjimo iš teatro 1812 m. ji karaliavo Londono scenoje ir daugybę kartų vaidino „Covent Garden" ir „Drury Lane" teatruose savo brolio Johno Philipo Kemble'o režisuojamuose spektakliuose. Ashmolean muziejus, Oksfordas.

173 Johnas Philipas Kemble'as; sero Thomo Lawrence'o tapytas portretas. Kemble'as vadovavo „Covent Garden" teatrui „senųjų kainų" riaušių metu; o jos kilo dėl to, kad po 1808 m. gaisro atstačius teatrą pabrango bilietai. Guildhall meno galerija, Londonas.

174 „Drury Lane" teatras; iš Ackermanno *Microcosm of London*, 1808 m. Teatras sudegė per gaisrą 1809 m. ir atstatytas vėl atvėrė duris 1912 m.

175 Williamo Capono scenografija istorinei dramai, 1808 m. Spausdinama Shakespeare'o karališkojo teatro Stratforde prie Eivono valdytojams leidus.

176 George'as Frederickas Cooke'as – Ričardas III; šį vaidmenį jis vaidino per pirmąjį savo pasirodymą „Covent Garden" teatre 1808 m., tikriausiai Colley Cibberio šios dramos variante. Britų muziejaus Estampų salė, Londonas.

177 Jameso Robinsono Planché kostiumo eskizas *Karaliaus Jono* pastatymui, režisuotam Charleso Kemble'o, 1824 m.

178 Edmundas Keanas – Otelas; litografija pagal Lamberto tapytą paveikslą. Teatro muziejus, Londonas.

179 Scenovaizdis Charleso Keano *Ričardo II* pastatymui 1857 m. Planché įvestos istorinio tikslumo mados kostiumai buvo paremti 1319 m. rankraščio iliustracijomis, bet scenovaizdis, atrodo, kilęs veikiau iš de Louterbourg'o „išpjovų" (žr. *il. 120*) nei, sekant Capono tradicija, paremtas archeologijos duomenimis (žr. *il. 175*). Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas.

180 Saksonijos-Meiningeno hercogo scenovaizdžio eskizas Heinricho von Kleisto dramai *Der Prinz von Homburg*, pirmąkart suvaidintai praėjus dešimčiai metų po Kleisto mirties. Ji tik neseniai pripažinta šedevru. Iš Hamburgo universiteto Teatro rinkinio.

181 Ferdinandas Raimundas savo pjesėje *Das Mädchen aus der Feenwelt, oder der Bauer als Millionär* (1826). Litografija pagal M. von Schwindo piešinį.

182 Scena iš Franzo Grillparzerio (1791–1872) dramos *Der Traum ein Leben*, paremtos Calderóno *La vida es sueño*. Spektakliui kvazirytietiško stiliaus dekoracijas sukūrė Antonio de Pianas (1784–1851), o kostiumus – Philippas von Stubenrauchas (1784–1848). Raižinys iš Austrijos nacionalinės bibliotekos Teatro rinkinio, Viena.

183 „Comédie-Française" žiūrovų salė Victoro Hugo (1802–1885) *Hernani* premjeros vakarą; Albert'o Bernard'o tapytas paveikslas. Victoro Hugo muziejus, Paryžius.

184 Scena iš Johanno Nestroy (1802–1862) pjesės *Der böse Geist Lumpazivagabundus oder das*

liederliche Kleeblatt (*Piktoji dvasia Lumpacivagabundus, arba netvarkingas dobilo lapas*) Vienos teatre 1833 m. Raižinys iš Teatro muziejaus Miunchene.

185 Charlesas Kemble'as ir Harriet Smithson (1800–1854) – Romeo ir Džuljeta Paryžiaus „Odéon" teatre 1827 m. Litografija iš *Souvenirs du Théâtre Anglais à Paris,* 1827. R. Eddison rinkinys.

186 Antoine'as Louis Prosperas Lemaître'as (Frédérickas) su Honoré de Balzacu ir Théophile'iu Gautier (1811–1872); Gautier akvarelė, 1840 m., – tais metais šie trys draugai bendradarbiavo rašydami pjesę, pavadintą *Mercadet*. Privatus rinkinys.

187 Rachel „Covent Garden" teatre 1841 m.; Lami akvarelės detalė. Enthoven rinkinys, Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas.

188 Josephas Grimaldi (1778–1837) – Klounas pantomimoje *Harlequin Padmanada, or the Golden Fish*, kurios autorius turbūt Charles'as Farley, ji pastatyta „Covent Garden" teatre per 1811 m. Kalėdas. Enthoven rinkinys, Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas.

189 Charlesas Fechteris – Hamletas „Princess's" teatre, Londone, 1861 m. Enthoven rinkinys, Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas.

190 Williamas Macready lordo Byrono dramos *Werner* pagrindiniam vaidmeny; Danielio Maclise'o tapytas paveikslas. Enthoven rinkinys, Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas.

191 Samuelis Phelpsas – kardinolas Wolsey Shakespeare'o dramoje *Henrikas VIII*; Johnstono Forbes-Robertsono tapytas paveikslas. Spausdinama Garricko klubui Londone maloniai leidus.

192 Ponia Vestris ir Charlesas Mathewsas jaunesnysis scenoje iš Williamo Bernardo *The Conquering Game.* Iš: *Duncombe's British Theatre*, t. 35, apie 1865 m.

193 Ponia Vestris ir jos vyras spektaklyje *Mr and Mrs Mathews at Home*. Tai buvo virtinė vinječių, kuriose jie abu vaidindavo po keletą vaidmenų tokiu pačiu stiliumi, būdingu vyresniojo Charleso Mathewso (1776–1835) monospektakliams. Enthoven rinkinys, Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas.

194 Edwinas Boothas vaidina Richelieu; Londonas, 1861 m. Londone Boothas vėl pasirodė 1880–1882 m., kai vaidino „Lyceum" teatre kartu su Irvingu. Enthoven rinkinys, Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas.

195 Charlotte Cushman – Romeo, 1855 m. Iš: *The Illustrated London News,* 1855.

196 Pirmasis Diono Boucicault *The Corsican Brothers* pastatymas, 1852 m. (tai Dumas tėvo *Les Fréres Corses* adaptacija). Enthoven rinkinys, Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas.

197 Edwinas Forrestas – Spartakas Roberto M. Birdo (1806–1854) *Gladiatoriuje*. Pirmąkart ši drama pastatyta 1831 m. Niujorke. Čia matome 1836 m. Londono pastatymą. Enthoven rinkinys, Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas.

198 Scena iš Diono Boucicault *The Octoroon; or, Life in Louisiana*. Enthoven rinkinys, Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas.

199 Ponia John Drew – ponia Malaprop Sheridano *Varžovuose* (*The Rivals*). Harvardo universiteto Teatro rinkinys.

200 Josephas Jeffersonas trečiasis – Ripas Van Vinklis. Harvardo universiteto Teatro rinkinys.

201 Charlotte Crabtree (Lotta) – Mažoji Nel Johno Broughamo (1810–1880) inscenizacijoje pagal Dickenso *Old Curiosity Shop* (1867), kurioje ji taip pat vaidino Markizę. Harvardo universiteto Teatro rinkinys.

202 Johnas Drew ir Ada Rehan pjesėje *The Railroad of Love*, Augustino Daly adaptuotoje pagal vokiečių pjesę *Goldfische* ir pirmąkart pastatytoje 1887 m. „Daly's" teatre Niujorke bei tais pačiais metais „Gaiety" teatre Londone. Harvardo universiteto Teatro rinkinys.

203 Fredas Terry Williamo Devereux pjesės *Henrikas Navarietis* pastatyme.

204 Kate ir Ellen Bateman pjesėje *The Young Couple*, 1851 m.; H. Singletono raižinys. Enthoven rinkinys, Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas.

205 Henry Irvingas Leopoldo Lewiso *Varpuose* (*The Bells*). Ši pjesė daugelį kartų atnaujinta, o 1968 m. pastatyta pasitelkus Mariusą Goringą Matijo vaidmeniui. Enthoven rinkinys, Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas.

206 Johnas Martin-Harvey – Sidnis Kartonas 1899 m. spektaklyje *The Only Way*. Kai jis atlikdavo šį vaidmenį, publika versdavo pasirodyti po daugelį kartų, nors Martin-Harvey taip pat nepriekaištingai vaidino Shakespeare'o bei kitose dramose. Enthoven rinkinys, Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas.

207 Irvingas (žr. *il. 205*) ir Ellen Terry – Jakimas ir Imodžena pjesėje *Cymbeline,* 1896 m. Autobiografijoje (*Story of My Life,* 1908) Ellen Terry daug pasakoja apie rengimąsi šiam vaidmeniui, taip pat mini keletą įdomių jai rašytų Shaw laiškų, kurie perspausdinti jų *Correspondence* (1949). Enthoven rinkinys, Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas.

208 Johnstonas Forbes-Robertsonas – Hamletas „Lyceum" teatre, Londonas, 1897 m.

209 Scena iš Tomo Tayloro pjesės *The Ticket-of-Leave-Man*, paremtos prancūzų pasaka ir pirmąsyk pastatytos „The Olympic" teatre Londone 1863 m. Enthoven rinkinys, Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas.

210 Skvairas Bancroftas ir Marie Wilton Tomo Robertsono (1829–1871) pjesės *Society* „The Prince of Wales's" teatre 1865 m. Šiam teatrui, anksčiau vadintam „Regency" (žr. *il. 117*), itin reikėjo remonto, net buvo pramintas „dulkių skyle". Pertvarkytas ir naujai

dekoruotas jis tapo vienu iš labiausiai klestinčių, populiariausių teatrų Londone. Bancroftai dirbo tenai iki 1880 m., o tada persikėlė į „Haymarketą“. Dabar toje vietoje stovi „Scala“ teatras. Enthoven rinkinys, Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas.

211 George'as Alexanderis ir Allanas Aynesworthas Oscaro Wilde'o pjesėje *Kaip svarbu būti rimtam*, 1895 m. Enthoven rinkinys, Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas.

212 Sarah Bernhardt ir ponia Patrick Campbell vaidina Pelėją ir Melisandą to paties pavadinimo Maurice'o Maeterlincko (1862–1949) pjesėje. Ponia Patrick Campbell, 1898 m. vaidinusi angliškai, šiame 1904 m. pastatyme vaidino prancūzų kalba. Enthoven rinkinys, Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas.

213 Eleonora Duse į italų kalbą išverstoje Hermanno Sudermanno (1857–1928) *Die Heimat*. Enthoven rinkinys, Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas.

214 Marie Lloyd. Enthoven rinkinys, Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas.

215 George'as Robey. Kitaip nei daugumas miuzikholo komikų, jis mėgino savo jėgas ir oficialiojoje scenoje, ir 1932 m. sėkmingai vaidino Menelają *Elenoje*, 1935 m. – Falstafą *Henriko IV* pirmojoje dalyje. Enthoven rinkinys, Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas.

216 Eugène'as Brieux 1901 m. privačiai skaito savo *Les Avaries*. Pjesė ilgiau nei metus buvo uždrausta – mat joje, kaip ir Ibseno *Šmėklose*, buvo kalbama apie venerinių ligų problemą to meto visuomenėje. Pavadinimu *Damaged Goods* ji viešai parodyta Londone 1917 m. Enthoven rinkinys, Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas.

217 Scena iš Henriko Ibseno *Mažojo Ejolfo*, 1896 m. Į anglų kalbą vertė Williamas Archeris. Astą vaidinusi Elizabeth Robins tvarkė visas Ibseno dramų vertimų į anglų k. scenines teises ir padėjo surengti pirmuosius jų pastatymus Londone. Enthoven rinkinys, Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas.

218 Richardas Mansfieldas George'o Bernardo Shaw (1856–1950) pjesėje *The Devil's Disciple*. Mansfieldas garsėjo romantiniais vaidmenimis, bet prijautė „naujajai dramai“ ir pirmą kartą Anglijoje 1906 m. vaidino Perą Giuntą, o 1894 m. – Bluntšlį Shaw dramoje *Arms and the Man* (pirmojoje iš Shaw dramų, parodytų Jungtinėse Valstijose). Viešosios bibliotekos Teatro rinkinys, Niujorkas.

219 Sybil Thorndike – šventoji Joana. Shaw dramos premjerą Niujorke 1923 m. parodė Garricko teatras, globojant Teatro gildijai. Enthoven rinkinys, Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas.

220 Williamo Poelo *Hamleto* pastatymas, 1900. Šią dramą jis jau buvo pastatęs 1881 m. Šv. Jurgio salėje pagal pirmąjį Quarto leidimo tekstą, kurį naudojo ir čia.

221 Maskvos dailės teatro Maksimo Gorkio pjesės *Dugne* pastatymas, 1902 m.

222 Scena iš Shaw *Androcles and the Lion*. Kostiumus ir scenografiją kūrė Albertas Rutherstonas. Enthoven rinkinys, Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas.

223 Čechovas (1860–1904) skaito *Žuvėdrą* Maskvos dailės teatro trupei. Ši drama, pirmasis Čechovo kūrinys, pastatytas anglų kalba, iš pradžių rampos šviesą išvydo Sankt Peterburgo Aleksandros teatre (dabar – Puškino teatras), tačiau patyrė nesėkmę. Gyvybę jai suteikti gebėjo tik jaunas ir energingas Maskvos dailės teatras.

224 Ernesto Rossi – Hamletas; dramą į italų kalbą vertė Rosconia. Pats Rossi išvertė *Julijų Cezarį* ir pirmasis iš italų aktorių vaidino Otelą. Enthoven rinkinys, Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas.

225 Scena iš Luigi Pirandello (1867–1936) pjesės *Šeši personažai ieško autoriaus*. Enthoven rinkinys, Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas.

226 Edwardo Gordono Craigo scenovaizdis *Makbetui* (I v., 3 sc.) 1928 m. pastatymui Niujorke. Reprodukuojama E. Gordono Craigo palikimo patikėtinių tarybai maloniai sutikus.

227 Adolphe Appios scenografija Ibseno *Mažajam Ejolfui*. Reprodukuojama iš originalo, esančio Appios archyvuose, Šveicarijos teatro rinkinyje, Berne, maloniai sutikus kuratoriui dr. Edmondui Stadleriui.

228 Gordono Craigo scenografija Ibseno *Kongsemnerne* II veiksmui, 1926 m. pastatymui, kurį režisavo Johannesas Poulsenas Danijos karališkajame teatre Kopenhagoje. Tai buvo paskutinis Craigo sąlytis su gyvuoju teatru. Reprodukuojama E. Gordono Craigo palikimo patikėtinių tarybai maloniai sutikus.

229 Scena iš japonų No pjesės *Ponia Aoi*, Londonas, 1967.

230 *Kyōgen* (komiškasis interliudas) *Surišti tarnai*, Londonas 1967.

231 XVIII a. raižinys, vaizduojantis japonų kabuki teatrą. Britų muziejus, Londonas.

232 Šiuolaikinė kabuki pjesė *Kanjincho*, Tokijas, 1960.

233 Mei Lan-Fangas viename savo moteriškų vaidmenų.

234 Scena iš kinų dramos.

235 Kinų dramos herojė.

236 Scena iš pjesės *Sizvė Bansi miręs*, kolektyvinio Atholo Fugardo ir dviejų aktorių, Johno Kani ir Winstono Ntshona darbo „Royal Court“ teatre, Londone, 1973 m. Ten ji buvo vaidinama ir 1974 bei 1977 m.

237 Scenovaizdis O'Neillo *Dynamo* (1929) pastatymui; scenografas Lee Simonsonas. Aiškiai matyti Mejerholdo reformų įtaka (žr. *il. 238*), scenovaizdis paremtas Stevensono jėgainės vidaus vaizdu. Niujorko viešosios bibliotekos Teatro rinkinio Vandamm kolekcija.

238 Aleksandro Ostrovskio (1823–1886) *Miško* pastatymas; režisierius ir

scenografas Vsevolodas Mejerholdas.
239 Volmöllerio *The Miracle*, 1911 m. pastatytas „Olympia“ rūmuose Maxo Reinhardto. Milžiniškos žiūrovų minios, santykis tarp aktorių ir publikos ir bendras įvairių vaidinimo erdvių išdėstymas gerokai primena mums žinomą Viduramžių miraklių vaizdą. Enthoven rinkinys, Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas.
240 Scena iš *Le Chien du Jardinier,* George'o Neveux į prancūzų kalbą išverstos lengvabūdiškos Lope de Vegos intrigų komedijos, kurioje Madeleine Renaud vaidino kartu su vyru Jeanu Louis Barrault.
241 Louis Jouvet – Molière'o Tartiufas.
242 *Karalius Lyras* 1937 m. Shakespeare'o memorialiniame teatre Stratforde prie Eivono; režisierius ir scenografas Theodore'as Komisarjevsky (1882–1954), rusų kilmės aktorius ir režisierius, išgarsėjęs Anglijoje ir galop įsikūręs JAV. Spausdinama Stratfordo prie Eivono karališkojo Shakespeare'o teatro valdytojams leidus.
243 Scena iš Aischilo *Orestėjos*, įtaigiai išverstos Tony Harrisono. Kolektyviai dirbę aktoriai neįvardyti. 1981 m. pastatymas Nacionaliniame teatre, trukęs penkias su puse valandos, buvo palankiai įvertintas tiek žiūrovų, tiek kritikų.
244 Johnas Gielgudas – Hamletas, 1934 m. Nors Gielgudas profesines aukštumas pasiekė vaidindamas Shakespeare'ą, jis sukūrė ir šiuolaikinių vaidmenų, pvz., Haroldo Pinterio dramoje *Niekieno žemė* (*No Man's Land*, su Ralphu Richardsonu), kuri 1975 m. buvo parodyta Londone, o 1976 m. – Niujorke; Gielgudas taip pat pelnė ir neblogo režisieriaus vardą. Kostiumai sukurti „Motley“ (žr. *il. 245–246*).
245–246 Motley kostiumų eskizai Michaeliui Redgrave'ui – Antonijui *Antonijuje ir Kleopatroje* ir Mariusui Goringui – Ričardui III. Motley – firma, kurią įkūrė dvi seserys, Sophie ir Margaret Harris, bei Elizabeth Montgomery. Spausdinama Shakespeare'o centro bibliotekai Stratforde prie Eivono leidus.
247 Laurence'as Olivier Congreve'o komedijoje *Meilė už meilę*, 1965 m.
248 Scena iš Eugene'o O'Neillo *Desire Under the Elms* amerikiečių pastatymo su Roberto Edmondo Joneso (1887–1954) scenografija. Pjesė Londone parodyta 1931 m. „Gate“ teatre. Harvardo universiteto Teatro kolekcija.
249 Alfredas Luntas ir Lynn Fontanne S. N. Behrmano adaptuotame Jeano Giraudoux *Amfitrione 38*. Tokį pavadinimą autorius davė dėl to, kad manė šią pjesę esant trisdešimt aštuntą kartą atpasakotą Alkmenės istoriją, esą iš pradžių naudotą Plauto, vėliau – Molière'o. Niujorko viešosios bibliotekos Teatro rinkinys, Vandamm kolekcija.
250 „Berliner Ensemble“ vaidina Bertolto Brechto pjesę *Motušė Kuraž ir jos vaikai*, parašytą 1938–1939 m. ir pirmąsyk pastatytą 1941 m. Ciuriche.
251 Peggy Ashcroft ir George'as Devine'as Ibseno *Hedoje Gabler* (1890) Hamersmito „Lyric“ teatre 1954 m. Pjesė adaptuota Maxo Faberio, režisierius Peteris Ashmore'as.
252 Edith Evans Christopherio Fry *The Dark is Light Enough*, 1954 m. Anksčiau su pasisekimu Londone buvo statytos Fry pjesės *The Lady's Not For Burning* („Globe“ teatre, 1949 m.) ir *Venus Observed* („St. James's“ teatre, 1950).
253 *Ring Round the Moon*, Christopherio Fry išversta Jeano Anouilh pjesė *L'Invitation au Château*, pirmąkart pastatyta „Théâtre de l'Atelier“ 1947 m. su André Barsacqo dekoracijomis ir kostiumais.
254 Scena iš Johno Osborne'o *Look Back in Anger* (Niujorkas, 1956 m.). Tais metais pjesės režisierius Tony Richardsonas tapo vienu iš „The English Stage Company“ režisierių ir ėmė sparčiai garsėti.
255 Peterio Shafferio *The Royal Hunt of the Sun* finalinė scena, Londonas, 1964 m. Scenografiją kūrė Michaelas Annalsas, muziką – Marcas Wilkinsonas. Spektaklį, iš pradžių rodytą atviroje „Chichester Festival“ teatro scenoje, pastatė Johnas Dexteris ir Desmondas O'Donovanas.
256 *Belaukiant Godo*, į anglų kalbą išversta Samuelio Becketto pjesė *En attendant Godot*, Londono „Arts“ teatre, 1955 m.
257 Peterio Brooko *Vasarvidžio nakties sapnas*. Spektaklio premjera įvyko 1970 m. Stratforde prie Eivono, tada jis parodytas Londone, o 1971 m. išvežtas į gastrolinę kelionę po Jungtines Amerikos Valstijas ir pasaulį. Šis pastatymas atvėrė naujas erdves Shakespeare'o režisūrinei interpretacijai. Brookas nė nesistengė siekti natūralizmo efekto ir sukūrė perdėm dirbtinį pasaulį, kuriame, pavyzdžiui, akrobatika pavadavo elžbietinę magiją, tačiau apskritai šis pasaulis nenutolo nuo originaliosios pjesės poetinės sampratos.
258 Davido Hockney eskizas 1966 m. Alfredo Jarry (1873–1907) *Karaliaus Ūbo* londoniškiam pastatymui. Vertėjas ir režisierius Iainas Cuthbertsonas. Jarry „patafizikos“ teorija – „įsivaizduojamų sprendimų mokslas“ – yra absurdo teatro pagrindas. Spausdinama Kasmin galerijai maloniai leidus.
259 Scena su Adomu ir Ieva iš *Kristaus gimimo* (*The Nativity*). 1980 m. *Kristaus gimimas* papildytas pjese *Kristaus kančia* (*The Passion,* pirmąkart suvaidinta 1977 m.), o 1985 m. abi šias linksmas dramas apvainikavo *Paskutinysis Teismas* (*The Doomsday*), – užbaigta trijų Viduramžių anglų misterijų trilogija. Pjesę adaptavo Tony Harrisonas, Billas Brydenas (režisierius) ir jų trupė. Scenografiją kūrė Williamas Dudley's, muziką – Johnas Tamsas, atlikoVidaus kariuomenės orkestras. Spektaklis rodo tendenciją pereiti prie judamos scenos ir naikinti ribą tarp aktorių ir publikos.
260 *Nicholas Nickleby*, drama, Davido

Edgaro adaptuota pagal Charleso Dickenso romaną, vaidinta Londone 1980 ir 1981 m. bei Niujorke 1981 m. Išradingi scenografai Johnas Napieras ir Dermotas Hayesas panaudojo sudėtingus takelius, nuožulnias plokštumas, kai kuriose scenose – faneros butaforiją. Dviejų dalių spektaklis truko aštuonias su puse valandos.

261 Čekų scenografo Josefo Svobodos scenovaizdis Sofoklio *Oidipo karaliaus* pastatymui Prahos nacionaliniame teatre, 1963 m. Laiptai, turėję judamas dalis, kurias pakėlus buvo galima gauti pakylas, sudarė tobulą erdvę chorui ir pagrindiniams aktoriams.

262 „Chichester Festival" teatro interjero vaizdas – pirmoji Didžiojoje Britanijoje išsikišusi scena.

263 Mančesterio „Royal Exchange" teatro interjeras.

264 Scena iš Edwardo Albee pjesės *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, Londonas, 1962 m.

265 Čikagos sendaikčių krautuvės scena iš Davido Mameto *American Buffalo* (tai užuomina į 5 centų monetą). Pjesėje trys stiprūs dramatiniai vaidmenys. Spektaklis 1976 m. apdovanotas Obie premija, o tais pačiais metais pasiekęs Brodvėjų – NYDCC premija. Didžiojoje Britanijoje pirmąkart parodytas 1978 m. Londone, Nacionaliniame teatre.

266 Scena iš Charleso Fullerio *A Soldier's Play* su Geoffrey Ewingu ir Stevenu A. Jonesu iš „Negro Ensemble" trupės, įkurtos Niujorke 1967 m. Spektaklis, pasakojantis apie juodaodžių karinį dalinį Pietuose, gavo daugelį apdovanojimų, be kitų, Obie ir Pulitzerio premijas 1982 m. Trupė 1984 m. jį atvežė į Edinburgo festivalį.

267 Glenda Jackson, neprilygstama vaidmenyse, kuriems reikia intelekto, jausmo ir gaivaus realizmo lydinio, O'Neillo *Strange Interlude* (1928), 1984 m. pastatytame „The Duke of York's" teatre, Londone.

268 Tomo Stoppardo pjesė *Jumpers*, pirmąkart pastatyta 1972 m. Pagrindinius vaidmenis vaidina Diana Rigg (matyti tarp gimnastų) ir Michaelas Hordernas. Scenografija Patricko Robertsono ir Rosemary Vercoe.

269 Scena iš *Mano puikiosios ledi*. Pirmajame Niujorko pastatyme profesorių Higinsą vaidino Rexas Harrisonas, O Elizą Dulitl – Julie Andrews, taip pat pasirodę su šiais vaidmenimis ir „Drury Lane" teatre 1956 m. Abu spektaklius režisavo Mossas Hartas.

270 *A Chorus Line*, miuziklas, kurio premjera Niujorke įvyko 1975, o Londone – 1976 m. Šį spektaklį, atnešusį stulbinamą pasisekimą, sumanė, choreografiją kūrė ir režisavo Michaelas Bennettas, pagrindu scenarijui paėmęs pokalbių su šokėjais magnetofoninius įrašus. Tai buvo esminis posūkis, mat šis miuziklas buvo konceptualus ir iš esmės išaugęs scenoje, o ne iš naratyvinio siužeto. Marvino Hamlischo muzika liejosi bemaž be pertrūkio.

271 Akira Shigeyama ir Yasushi Maruishi iš Kioto NOHO teatro trupės (Japonija) Jonaso Salzo 1987 m. *Theatre I* spektaklyje.

272 Peterio Brooko *Mahabharata* 1985 m. Avinjono festivalyje buvo suvaidinta tarptautinės trupės.

273 Ariane Mnouchkine 1990 m. *Les Atrides* pastatymas buvo plačiai pripažintas Prancūzijoje, Anglijoje, Kanadoje ir Jungtinėse Valstijose.

274 1987 m. Deborah Warner režisavo *Titą Androniką* su Karališkąja Shakespeare'o trupe. Iš kairės į dešinę: Donaldas Sumpteris – Markus, Jeremy Gilley – Jaunasis Liucijus, Brianas Coxas – Titas ir Sonia Ritter – Lavinia vaidina „Swan" teatre Stratforde prie Eivono.

275 Fiona Shaw Londono Nacionaliniame teatre spektaklyje *Machinal*. Stepheno Daldry „kietai" interpretuotą Sophie Treadwell 1928 m. pjesę Janas MacNeilas papildė sunkia metalo scenografija.

276 Jurijaus Liubimovo režisuotas *Hamletas* rusų kalba Maskvos „Tagankos" teatre. 1989 m. šis režisierius pastatė tą pačią dramą Leicesterio „Haymarket" teatre, Didžiojoje Britanijoje.

277 Michailo Bulgakovo *Meistro ir Margaritos* sceninė interpretacija, Maskvos „Tagankos" teatre režisuota Jurijaus Liubimovo.

278 „Wooster" trupės *House Lights* spektaklyje 1997 m. vaidino Kate Valk ir Roy Fandree.

279 Roberto Wilsono *Einsteinas* paplūdimy; muzika Philipo Glasso.

280 Caryl Churchill *Top Girls* premjera „Royal Court" teatre Londone įvyko 1982 m. rugpjūčio 28 d., spektaklį režisavo Maxas Stafford-Clarkas. Nuotraukoje: Lindsay Duncan, Carole Hayman ir Gwen Taylor; taip pat vaidino Deborah Findlay, Selina Cadell ir Leslie Manville. Spektaklis „Royal Court" teatre atnaujintas 1991 m.

281 Anthony Hopkinsas – René Gallimard'as spektaklyje *Mesjė Baterflai*, Londonas, 1989 m.

282 Pjesę *Angelai Amerikoje* Nacionaliniame teatre režisavo Declanas Donnellanas, apipavidalino Nickas Ormerodas. Antrojoje dalyje, *Perestroika*, Angelą vaidino Nancy Crane, priorą Valterį – Stephenas Dillane'as; čia matome mažojo „Cottesloe" teatro spektaklį 1993 m.

283 Karen Finley 1997 m. atliko savo originalų kūrinį *The American Chestnut*.

284 Pina Bausch savo *Palermo Palermo* parodė Bruklino muzikos akademijoje Niujorke 1991 m. per „Next Wave" festivalį.

285 Dario Fo repetuoja su Alanu Cummingu spektaklį *Accidental Death of a Terrorist*, 1990 m. rugsėjį pastatytą Londono Nacionaliniame teatre.

Rekomenduojama literatūra

Bendrieji dalykai

Antonin Artaud, *The Theatre and its Double,* trans. Mary C. Richards, New York 1958; Eric Bentley, ed., *The Theory of the Modern Stage*, London 1968; Margot Bertold, *A History of World Theatre*, New York 1972; Gerald Bordman, ed., *The Oxford Companion to the American Theatre*, Oxford and New York 1984; James R. Brandon, ed., *The Cambridge Guide to Asian Theatre*, Cambridge 1997; Enoch Brater, ed., *Feminine Focus: The New Women Playwrights*, Oxford and New York 1989; O. G. Brockett, *The Theatre*, London 1964; Peter Brook, *The Empty Space*, New York 1969; Sue-Ellen Case, *Feminism and Theatre*, London and New York 1988; S. W. Cheney, *The Theatre. Three Thousand Years of Drama, Acting and Stagecraft,* New York 1959; Barett H. Clark, ed., *European Theories of the Drama*, rev. by Henry Popkin, New York 1965; Martin Esslin, ed., *Illustrated Encyclopedia of World Theatre*, London 1977; Bamber Gascoigne, *World Theatre, an Illustrated History*, London 1968; John Gassner, *Masters of the Drama*, New York 1954; John Gassner and Edwin Qiunn, ed., *Readers Encyclopaedia of World Drama,* New York 1969, London 1975; Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, New York 1968; Phyllis Hartnoll, ed., *The Concise Oxford Companion to the Theatre*, New York and Oxford 1972; Phyllis Hartnoll, *The Oxford Companion to the Theatre*, 4th edn, Oxford and New York 1983; Stanley Hochman, ed., *Encyclopaedia of World Drama*, 2nd edn, 5 vols, New York 1984; Myron Matlaw, *Modern World Drama: An Encyclopaedia*, New York 1972; Siegfried Melchinger, ed., *Concise Encyclopaedia of Modern Drama*, New York 1966; A. M. Nagler, *A Source Book of Theatrical History*, New York 1952; Allardyce Nicoll, *The Development of the Theatre*, 5th edn, London 1976; Allardyce Nicoll, *World Drama from Aeschylus to Anouilh*, 2nd edn, London 1976; Walter Rigdon, ed., *Biographical Encyclopaedia and Who's Who of the American Theater*, New York 1966; John Russell Brown, ed., *The Oxford Illustrated History of the Theatre*, Oxford 1995; James Vinson, *Contemporary Dramatists*, 3rd edn, New York 1982.

Pasaulio teatras

Afrikos teatras. Michael Etherton, *The Development of African Drama*, London 1982.

Amerikos teatras. Arnold Aronson, *American Set Design*, New York 1985; C. W. E. Bigsby, *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*, vol. 3: *Beyond Broadway*, Cambridge and New York 1985; Daniel Blum and John Willis, *A Pictorial History of the American Theatre 1860–1976*, 4th edn, New York 1978; Samuel Hay, *African American Theatre: An Historical and Critical Analysis*, Cambridge 1994; Mary C. Henderson, *Theater in America*, New York 1986; Theodore Shank, *American Alternative Theatre*, London 1982; Don B. Wilmeth, ed., with Tice L. Miller, *Cambridge Guide to American Theatre*, Cambridge and New York 1996.

Britų teatras. O. J. Campbell and E. G. Quinn, ed., *A Shakespeare Encyclopaedia*, New York and London 1967; Alec Clunes, *The British Theatre*, London and New York 1964; R. David, *Shakespeare in the Theatre* [1971–76], Cambridge 1978; Christopher Innes, *Modern British Drama, 1890–1990*, Cambridge and New York 1992; Richard Leacock, *The Development of the English Playhouse,* London 1973; Charles Shattuck, *Shakespeare on the American Stage*, Washington 1976; John Wain, *The Living World of Shakespeare, a Playgoer's Guide*, London 1964; Stanley Wells, *Shakespeare, an Illustrated Dictionary*, Oxford 1981; Jean Wilson, *The Archaeology of Shakespeare*, Stroud 1995.

Kinų teatras. Adolphe C. Scott, *The Classical Theatre of China*, London 1957; Adolphe C. Scott, *An Introduction to the Chinese Theatre*, New York 1959.

Prancūzų teatras. Peter Arnott, *An Introduction to the French Theatre*, London 1977; Ruby Cohn, *From 'Desire' to 'Godot': Pocket Theatre of Postwar Paris*, Berkeley, California 1987; Harold Hobson, *The French Theatre of Today*, London and New York 1953.

Graikų ir romėnų teatras. Peter Arnott, *An Introduction to the Greek Theatre*, London and New York 1959; W. Beare, *The Roman Stage*, 3rd edn, London 1978; Margarete Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton 1961; G. E. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy*, Princeton 1952; O. P. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, Berkeley and London 1978.

Indų teatras. B. Gargi, *Theatre in India*, New York 1962; Jagdish C. Mathur, *Drama in Rural India*, New York 1964; H. W. Wells, *The Classical Drama of India*, New York 1963.

Airių teatras. Christopher Fitz-Simon, *The Irish Theatre*, London and New York 1983; Katharine Worth, *The Irish Drama of Europe from Yeats to Beckett*, London 1978.

Izraelio teatras. Linda Ben-Zvi, ed., *Theater in Israel*, Ann Arbor, Michigan 1996.

Italų teatras. Kathleen M. Lea, *Italian Popular Comedy* (*Commedia dell'arte*), 2 vols, Oxford 1963.

Japonų teatras. E. Ernst, *The Kabukki Theatre*, London 1956; T. Immoos, *Japanese Theatre*, tr. by HughYoung, London 1977; Arthur Waley, *The Nō Plays of Japan,* London 1950.

Rusų teatras. Nikolai A. Gorchakov, *The Theatre in Soviet Russia*, London and New York 1957; Herbert Marshall, *The Pictorial History of the Russian Theatre*, New York 1977; Konstantin Rudnitsky, *Russian and Soviet Theatre*, London 1988; Marc Slonim, *Russian Theater from the Empire to the Soviets*, Cleveland 1961, London 1963; B. V. Vareke, *A History of the Russian Theatre*, New York 1951.

Skandinavų teatras. F. L. and L. L. Marker, *The Scandinavian Theatre*, Oxford 1975.

Specialieji dalykai

Vaidyba. Cicely Berry, *The Actor and his Text*, London 1973; Toby Cole, *Acting; A Handbook of the Stanislavski Method*, 2nd edn, New York, 1955; Toby Cole and H. K. Chinoy (eds), *Actors on Acting, an Anthology,* New York 1949, London 1952; W. A. Darlington, *The Actor and His Audience,* London 1949; Rosamond Gilder, *Enter the Actress; the First Women in the Theatre,* London 1931, New York 1960; Ronald Hayman, *Techniques of Acting,* London 1969; John Hodgson and Ernest Richards, *Improvisation*, London 1966; Bertram Joseph, *The Tragic Actor,* London 1959; Patrice Pavis, *Languages of the Stage*, New York 1982; Michael Redgrave, *The Actor's Ways and Means,* London and New York 1979; Joseph R. Roach, *The Player's Passion: Studies in the Science of Acting*, Ann Arbor, Michigan 1993; Patsy Rodenberg, *The Right to Speak: Working with the Voice*, London 1991; K. S. Stanislavsky, *An Actor Prepares*, London 1926; K. S. Stanislavsky, *Building on Character*, London 1950; G. B. Wilson, *A History of American Acting*, Indiana 1966.

Kostiumai ir scenografija. Lucy Barton, *Historic Costume for the Stage*, London and Boston 1949; H. H. Hensen, *Costume Cavalcade,* London 1956; G. C. Izenan, *Theater Design*, New York 1977; Stephen Joseph, *Scene Painting and Design,* London 1964; James Laver, *Costume in the Theatre*, London and New York 1964; Jo Mielziner, *Designing for the Theatre,* New York 1965; Sybil Rosenfeld, *A Short History of Scene Design in Great Britain*, Oxford 1973; Lee Simonson, *The Stage is Set,* New York 1963; D. Welker, *Theatrical Set Design; the Basic Techniques*, 2nd edn, Boston 1979.

Režisūra ir spektaklio kūrimas. Hendrik Baker, *Stage Management and Theatre-Craft*, 3rd edn, London 1977; Conrad Carter, etc., *The Producing and Staging of Plays,* New York, 1963; Toby Cole and Helen Krich Chinoy, eds, *Directors on Directing*, New York 1963; Bert Gruver, *The Stage-Manager's Handbook,* New York 1961; Hugh Hunt, *The Director in the Theatre,* London 1954; Frank McMullan, *The Director's Handbook*, New York 1962; James Roose-Evans, *Directing the Play,* London and New York, 1968.

Apšvietimas. Frederick Bentham, *The Art of Stage Lighting,* 2nd edn, London 1976; G. M. Bergman, etc., *Lighting in the Theatre,* ed. J. Garnet Miller, London and New York, 1981; Percy Corry, *Lighting the Stage*, 3rd edn, London 1961; Louis Hartmann, *Theatre Lighting*, New York 1970; Stanley McCandless, *A Syllabus of Stage Lighting*, 11th edn, New York 1964; Richard Pilbrow, *Stage Lighting*, rev. edn, London and New York 1979.

Rodyklė

Kursyvu pateikti iliustracijų numeriai

Nuotraukų autoriai ir šaltiniai

H. Acton, 233; Agence du Presse Bernard, Paris, 272, 273; American School of Classical Studies, Athens, 10; Apollo Theatre, 269; Catherine Ashmore, 280; Bildarchiv der Ösrerreichischen Nationalbibliothek, Vienna, 103, 109, 136, 138, 139, 140, 142, 143, 181; Brompton Studio, 126, 127, 185, 188, 193, 194, 196, 197, 198, 204, 205, 206, 207, 209, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 222, 224; Francis Bruguiere, 248; Photo Bulloz, 60, 104, 108, 148, 155, 158, 162, 170, 183, 186; Central Press Agency, 229, 230; Lucca Chmel, 35; Nobby Clark, 243, 265, 281; Joe Cocks Studio, 257; Joe Cocks Studio Collection, Shakespeare Centre Library, 274; Donald Cooper, 267, 268; Courtauld Institute of Art, 88; Kevin Cummins, 263; Chris Davies, 260; Zoe Dominic, 247; G. Farnell, 1, 17; Daniel Frasnay, 240; Friedman-Abeles, 264; Mark Gearthart, Courtesy the Wooster Group, 278; Photographic Giraudon, 8, 28, 33, 36, 65, 66, 67, 100, 151; Yvonne Gregory, 244; John Haynes, 236; André Held, 23; Photo Hirmer, 5, 6; Dr D. Kalvadová, Prague, 233, 234; Ivan Kyncl, 275; Lenare, 225; Lipnitzki, 241; © Dona McAdams, 284; Angus McBean, 251, 252, 255; Babette Mangolte, 279; Mansell Collection, 15, 16, 25, 51; Mas, 92, 93; Nationale Forschungs- und Gedenkstätten in Weimar, 144, 145, 146; Bertram Park, 219; M. Rigal, 171; Royal Institute of British Architects, 261; Houston Rogers, 253, 254, 256; Jonas Salz, 271; Scala, 29; H. Schmidt-Glassner, 50; Edwin Smith, 24; © Richard H. Smith/ Dominic Photography, 285; Society for Cultural Relations with the USSR, 221, 223, 238; Alexander Sternin, 276, 277; Martha Swope, 270; Theater-museum Munich, 147, 250; Ulli Weiss, Courtesy Brooklyn Academy of Music, 283; Alex 'Tug' Wilson, 266; G. B. Wood, 34; Zumbühl Bros., 41.

MENO PASAULIS

Plati ir gausiai iliustruota teatro istorija: pradedant nuo ištakų – choralinių himnų, giedotų prie Dioniso altoriaus, – ir baigiant daugybe nepaprastų pavidalų, kuriuos teatras įgijo mūsų laikais.
Phyllisas Hartnollas, vienas iš autoritetingiausių teatro istorikų, šioje knygoje aprėpia ir vaidybą, ir režisūrą, ir teatrų architektūrą bei interjerą, ir draminės literatūros raidą. Dėstoma gyvai ir įtaigiai, perteikiama įvairių amžių, įvairių kraštų teatro atmosfera.



Knyga išleista
Atviros Lietuvos fondui
parėmus

„Švietimas Lietuvos ateičiai“ – tai projektas, atsiradęs sėkmingai sutapus Lietuvoje vykstančios švietimo reformos ir garsaus filantropo George’o Soroso veiklos pagrindinėms idejoms bei siekiams. Jį įgyvendina Atviros Lietuvos fondas, bendradarbiaudamas su Švietimo ir mokslo ministerija.

Viršelyje:

Furijos Aischilo *Orestėjoje,* 1981.
Nacionalinis teatras, Londonas.
Nobby Clark nuotrauka

ISBN 9986-830-16-8